

ÉTUDES LITTÉRAIRES

ARAGON THÉORICIEN/
PRATICIEN DU ROMAN



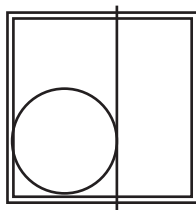
UNIVERSITÉ LAVAL

Hiver 2014 ■

ÉTUDES LITTÉRAIRES

ÉTUDES LITTÉRAIRES

ARAGON THÉORICIEN/
PRATICIEN DU ROMAN



UNIVERSITÉ LAVAL

COMITÉ DE RÉDACTION

■ Anne-Marie Fortier, directrice ■ Hélène Cazes, University of Victoria ■ Nelson Charest, Université d'Ottawa ■ Emilia Deffis, Université Laval ■ Nicholas Dion, Université de Sherbrooke ■ Danielle Forget, Université d'Ottawa ■ Guillaume Pinson, Université Laval ■ Anne Salamon, Université Laval ■ Éric Van der Schueren, Université Laval ■ Isabelle Perreault, adjointe à la rédaction ■ Valérie Litalien, révision.

COMITÉ CONSULTATIF

■ Mieke Bal, Université d'Amsterdam ■ Caroline Bayard, McMaster University ■ Neil Bissoondath, Université Laval ■ Mireille Calle, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle ■ Patrick Dandrey, Université de Paris IV ■ François Dumont, Université Laval ■ Laurent Jenny, Université de Genève ■ Clive Thomson, University of Western Ontario.

■ Adresser la correspondance et les manuscrits à: *Études littéraires*, Département des littératures, Faculté des lettres, Université Laval, Québec (Québec), Canada, G1V 0A6. Téléphone: 418 656-7844 ■ Télécopieur: 418 656-2991
Adresse électronique: revueel@lit.ulaval.ca ■ Site Internet: www.etudes-litteraires.ulaval.ca
■ Édition numérique: www.erudit.org/revue/etudlitt/ ■ Facebook: facebook.com/etudeslitt

■ Membre associé de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP: www.sodep.qc.ca) et de l'Association canadienne des revues savantes (ACRS: www.calj-acrs.ca) ■ *Études littéraires* est publiée sous l'égide du Département des littératures de l'Université Laval et avec l'aide du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

Les textes n'engagent que la responsabilité de leurs signataires ■ La revue *Études littéraires* est indexée dans *Repère*, dans la *Bibliographie der Französischen Literatur* d'Otto Klapp et dans le *MLA*.

Abonnement annuel: contactez-nous, voir à la fin de ce numéro.

Vente au numéro: voir bon de commande à la fin de ce numéro.

Abonnement institutionnel à la version numérique: www.erudit.org/revue/etudlitt/
pour un individu: contactez-nous, voir coordonnées à la fin de ce numéro.

© 2014 Université Laval

Tous droits réservés. Imprimé au Canada

Dépôt légal — 3^e trimestre 2014

Bibliothèque nationale du Québec

ISSN 0014-214X ISBN 978-2-920949-54-6

Maquette: Richard Ouellette

Infographie: Sophie Robichaud

Impression: Marquis Imprimeur inc.

Diffusion en France et en Europe:

Presses de l'Université Paris-Sorbonne

Maison de la recherche

28, rue Serpente

75006 – Paris

pups.paris-sorbonne.fr

SOMMAIRE

ARAGON THÉORICIEN/ PRATICIEN DU ROMAN

CE DOSSIER A ÉTÉ PRÉPARÉ SOUS LA DIRECTION DE
KATERINE GOSSELIN ET OLIVIER PARENTEAU

PRÉSENTATION	7
--------------	---

Études

CLAUDIA BOULIANE Le temps du <i>Monde réel</i> . La temporalité romanesque au service du réalisme socialiste	21
NATHALIE PIÉGAY-GROS Mesure et démesure du roman	35
DOMINIQUE MASSONNAUD <i>La Mise à mort</i> ou les <i>Mémoires d'un fou</i> : un réalisme au miroir brisé	45
OLIVIER PARENTEAU La leçon de Reine. Roman et romanesque dans <i>Les Voyageurs de l'impériale</i>	63
JOHANNE LE RAY Aragon, roman: le cycle métaromanesque comme laboratoire de l'identité	77
KATERINE GOSSELIN L'«art romanesque», du <i>Mentir-vrai</i> aux <i>Incipit</i>	91

Analyses

BERNARD BEUGNOT	
Recherches sur Jean Anouilh (1910-1987). État des lieux	105
MARIE-ANDRÉE MORACHE	
La suspension du doute dans <i>HHbH</i> de Laurent Binet	119
MARTHE COMPAIN	
Mireille Havet, une vie pour le (contre) exemple?	135
BRIGITTE ROUSSEL	
Vénus endeuillée à la Renaissance	145

Notices sur les collaborateurs et collaboratrices

Résumés / *Abstracts*



Présentation

KATERINE GOSSELIN ET OLIVIER PARENTEAU

La pratique du roman remonte pour Louis Aragon aux toutes premières années de sa vie. De la façon dont il en parle, elle semble lui être inhérente :

Je ne me souviens pas d'un temps où je n'aie pas écrit. [...]

[...] j'ai écrit avec des caractères mêlés de dessins, sur le même papier, un nombre considérable de romans, avant d'en avoir jamais lu. [...]

[...] les romans demeuraient la seule forme qui me semblât digne de moi et, jusqu'à mon entrée à l'école Saint-Pierre-de-Neuilly, en sixième, c'est-à-dire à la rentrée de mes dix ans, je n'ai jamais écrit rien d'autre. Il y en eut une soixantaine qui devenaient chaque année un peu plus longs [...]¹.

Cette frénésie romanesque juvénile dont témoigne Aragon préfigure la prolifération caractéristique de l'écrivain, qui, tout au long de sa vie et en toutes circonstances, n'a jamais arrêté d'écrire des romans. Assez tôt, vers ses vingt ans, Aragon s'est aussi mis à écrire *sur* le roman, et jusqu'à sa mort il a produit sans relâche des textes critiques et théoriques qui ont accompagné la production de son œuvre romanesque.

Les écrits d'Aragon sur le roman prennent des formes diverses (essais, préfaces, entretiens, correspondances, articles, conférences) et sont consacrés aussi bien aux romans des autres qu'aux siens propres — et, bien sûr, parce qu'ils jouissent d'un statut particulier et qu'ils sont intimement liés à ces derniers, aux romans d'Elsa Triolet. Au fil de ces écrits, Aragon poursuit de manière de plus en plus soutenue une réflexion sur les particularités et les possibilités du roman.

Ce dossier veut faire ressortir les principaux axes de cette réflexion sur le roman menée par Aragon tout au long de sa vie, en l'abordant fondamentalement comme celle d'un théoricien/praticien. La référence typographique à *Théâtre/Roman* (1974) veut souligner le caractère indissociable chez Aragon de la pratique du roman et de la réflexion sur son sens et ses possibilités. D'emblée, le titre du « roman » de 1974 dit l'importance qu'accorde Aragon à la porosité des frontières génériques ; de la même façon qu'il s'est toujours montré réticent à séparer les genres, Aragon a toujours refusé d'envisager le roman et la réflexion sur sa pratique comme deux types d'écrits indépendants.

1 Louis Aragon, « Avant-lire » (1964), préface au *Libertinage*, dans *Œuvres romanesques complètes I*, édition publiée sous la direction de Daniel Bournoux avec la collaboration de Philippe Forest, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1997, p. 253-255.

Les écrits d'Aragon sur le roman ne se font pas en marge de la pratique romanesque — c'est peu de le dire. D'un côté, le roman chez Aragon se réfléchit sans cesse : l'écriture du roman se fait dans une conscience exacerbée d'elle-même, de son processus de fabrication, déconstruisant l'illusion romanesque. De l'autre côté, comme le remarque très justement Daniel Bournoux, « même le métalangage des préfaces et des essais critiques est repris, et comme emporté chez [Aragon] par la pulsion narrative ou la "volonté de roman²" ». Le discours aragonien sur le roman se fait lui-même roman, tandis que le roman se réfléchit sans cesse, et se prend (se perd) dans ce jeu sans fin de réflexions. La barre oblique inclut roman et discours sur le roman dans la continuité d'une seule et même pratique d'écriture, qui les renvoie indéfiniment l'un à l'autre.

Tout se passe comme si Aragon s'était senti tenu d'investir ses écrits théoriques de l'hétérogénéité qu'il reconnaît au texte romanesque. L'extrait suivant de la préface écrite pour la réédition des *Voyageurs de l'impériale* (1942) dans les *Œuvres romanesques croisées*³ en témoigne :

Ce livre est l'histoire imaginaire de mon grand-père maternel. [...] En 1915, il revenait de Turquie, et malgré tout ce qu'elle avait pu penser de lui, ma mère était terriblement émue. Elle m'avait pris avec elle, elle m'avait demandé : « Tu veux bien ? C'est mon père, tu comprends... » Oui, je comprenais. [...] Dans le métro, elle m'avait tendu ses mains : regarde comme elles sont froides. Cette lumière jaune, cette absence jaune de lumière, des gares. Nous l'avions attendu au portillon. Le voilà, dit-elle [...]. Ma mère me poussa par les épaules, et dit à demi-voix : « C'est Louis... » Il eut un petit recul, puis me tendit la main : « Bonjour, Monsieur... », après quoi, j'avais pris sa valise, il parla sur un ton distrait à sa fille, et m'ignora. Non, il avait eu un café dans le train, il n'avait pas besoin d'aller au buffet⁴.

J'ai raconté l'histoire véritable de Fernand de Biglione [le grand-père], pour permettre qu'on la compare à l'histoire inventée de Pierre Mercadier [le héros des *Voyageurs*]. Pour qui s'intéresse à la création des personnages, à ce qui est création dans un personnage, cet exemple-ci a le mérite de la simplicité.

Le décalage entre Biglione et Mercadier s'effectue sur plusieurs plans⁵.

Dans la première et les trois dernières phrases de cet extrait, Aragon parle de son roman. Dans le passage central, il en écrit un, un autre : encadré par des propos plus techniques, où le sujet du roman est dévoilé et où les techniques de gestion du personnel romanesque sont exposées, se trouve un passage plus narratif, avec ses conversations, ses descriptions et ses impressions. Tout comme dans ses romans, où les frontières se brouillent entre la réalité et la fiction, Aragon force ici le discours

2 Daniel Bournoux, « Aragon et les fins du roman », *Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet*, n° 12 (2009), p. 21.

3 *Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*, Paris, Robert Laffont, 1964-1974, 42 vol.

4 Louis Aragon, « Et, comme de toute mort renaît la vie... », préface aux *Voyageurs de l'impériale*, dans *Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*, Paris, Robert Laffont, 1965, t. 15, reproduit dans *Œuvres romanesques complètes II*, édition publiée sous la direction de Daniel Bournoux avec la collaboration de Raphaël Laffail-Molino, 2000, p. 489-490.

5 *Ibid.*, p. 495.

préfaciel à se frotter au discours romanesque: théoricien et praticien se relaient en se renvoyant la balle. Au fil de ces renvois se dessine un mouvement qui est le roman même, pour Aragon, et qui emporte toute idée qu'on peut se faire de lui — comme de soi.

Parmi le vaste ensemble des écrits d'Aragon sur le roman, les auteurs de ce dossier ont choisi d'aborder certains textes significatifs, qui couvrent différentes périodes de la production aragonienne. On trouvera dans cette sélection tant des textes non romanesques, dans lesquels Aragon s'exprime en tant que critique ou théoricien, que des textes proprement romanesques. Dans le cycle du *Monde réel* (1934-1951), et plus particulièrement dans *Les Voyageurs de l'impériale*, l'art du roman se met à faire l'objet de réflexions chez certains personnages qui écrivent ou s'intéressent à la création littéraire en général et romanesque en particulier. Dans les romans des années 1960 et 1970, de *La Mise à mort* (1964) à *Théâtre/Roman* en passant par *Blanche ou l'Oubli* (1967), le procédé devient littéralement envahissant, compromettant le déroulement, voire le développement du récit. Là, ce ne sont plus seulement des personnages qui s'intéressent au roman, c'est l'instance narrative elle-même qui se met à commenter son travail d'écriture, qui interroge ses propres personnages, lesquels, pour ajouter à la confusion, se confondent souvent avec ce même narrateur, qui rappelle à son tour la figure du romancier Louis Aragon.

Non sans un sentiment de confusion, de vertige proprement aragonien, on constate que les textes théoriques et romanesques sont indissociables et complémentaires. C'est pourquoi les auteurs de ce dossier les abordent ensemble. Étudier l'art du roman chez Aragon en ne tenant compte que de l'un ou l'autre des deux corpus, c'est risquer d'escamoter leurs liens, qui sont, ici, essentiels: ni l'un ni l'autre ne peut être saisi en dehors des constants et très dynamiques croisements et renvois par et en lesquels ils se constituent — réciproquement.

* * *

Ces croisements deviennent particulièrement lisibles à partir du moment où Aragon se lance dans le projet du *Monde réel*. L'auteur des *Cloches de Bâle* (1934) affirme que, pour lui, «c'est là que tout a commencé⁶»: c'est à partir de ce moment qu'il s'est pleinement engagé à respecter sa «volonté de roman⁷», laquelle va de pair avec ce qu'il appelle sa «décision réaliste⁸». Une fois la vocation de romancier pleinement assumée par Aragon, le roman s'est tranquillement mis à prendre chez lui toute la place, *à la fois* en s'insinuant dans les écrits théoriques et en faisant l'objet de réflexions à même le roman.

Dans les années 1920, avant *Le Monde réel*, Aragon se livrait de manière quasi clandestine à l'écriture romanesque, décriée par ses amis dadaïstes et surréalistes. S'il résiste et décide de lever l'interdit en écrivant *Anicet* (1921) et *Le Libertinage*

6 C'est le titre de la préface aux *Cloches de Bâle* rédigée par Aragon en 1964, pour la réédition du roman dans les *Œuvres romanesques croisées* (1965). Voir, à ce sujet, Louis Aragon, *Œuvres romanesques complètes I, op. cit.*, p. 689-713.

7 *Ibid.*, p. 691.

8 *Id.*

(1924), il se montre en revanche plutôt hostile au roman dans les rares textes qu'il consacre au genre entre 1918 et 1929. Dans les pages de son *Projet d'histoire littéraire contemporaine* (1923), le seul personnage qui trouve grâce à ses yeux est le Lafcadio d'André Gide⁹. Par là, il témoigne de sa fidélité à la doxa surréaliste. Dans les pages de l'*Anthologie de l'humour noir* qu'il consacre à Gide, André Breton insiste sur le moment de «la publication des *Caves du Vatican* (1914), à la veille de la guerre», et rappelle qu'à ce moment les jeunes gens de sa génération

s'exalt[ai]ent à vrai dire moins pour l'intrigue du livre, dans sa légèreté fort supportable d'ailleurs, et pour le style, non débarrassé de tout esthétisme, que pour la création centrale du personnage de Lafcadio. Ce personnage [leur apparaissait] plein de sens, voué à une descendance extraordinaire ; il représente [...] une tentation et une justification de premier ordre. Dans les années de débâcle intellectuelle et morale qui furent celles de la guerre 14-18, ce personnage n'a cessé de grandir, il a incarné le non-conformisme sous toutes ses formes¹⁰.

Pour Breton et, à sa suite, Aragon, Éluard, Soupault et les autres, Lafcadio, qui précipite sans motivation apparente Fleurissoire par la portière d'un train en marche, est le personnage par qui s'accomplit le célèbre «acte gratuit», que Gide définissait lui-même comme «un acte qui présente les caractères du désintéressement ; un acte qui n'est pas accompli en vue de tel profit ou récompense, mais qui répond à une impulsion secrète, dans lequel ce que l'individu a de plus particulier se révèle, se trahit¹¹». Ce «désintéressement» gidien, à partir des années 1930, n'est plus une valeur qu'Aragon entend défendre : elle entre en contradiction avec son engagement politique au sein du Parti communiste, de même qu'avec son nouveau projet romanesque, *Le Monde réel*, qu'il envisage comme un «moyen de connaissance», un «moyen d'exploration de la société¹²».

Le projet du *Monde réel* ne constitue pas un «retour» à l'écriture du roman après une période surréaliste marquée par la poésie : il succède à celui, complètement «démessuré», comme nous le verrons dans l'article de Nathalie Piégay-Gros, de *La Défense de l'infini*, ce roman-monstre dont Aragon a détruit le manuscrit en 1927. L'écriture du roman, l'exploration de ses possibilités a toujours été au cœur de la création aragonienne, dans un cheminement qu'Aragon définit dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit* (1969) comme étant «dialectique». Aragon, de fait, dit avoir écrit *La Semaine sainte* pour contredire *Les Communistes*, «contredire [...] aussi ce qui pouvait apparaître à certains [...] une formule donnée du réalisme [...]». Par là, commente-t-il, il est demeuré «fidèle à ce mouvement, cette dialectique qui s'est toute [s]a vie exprimée d'un livre sur l'autre, chaque roman, chaque poème étant une critique de ce qui l'a précédé, et voulant en être à la fois le dépassement¹³».

9 Louis Aragon, «André Gide II», dans *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, Paris, Gallimard (Digraphe), 1994, p. 31-36.

10 André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Pauvert, 1966, p. 254-255.

11 André Gide, *Romans. Récits et soties. Œuvres lyriques*, édition d'Yvonne Davet et Jean-Jacques Thierry, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1958, p. 1571.

12 Louis Aragon, «Le roman terrible», *Europe*, n° 192 (décembre 1938), p. 433.

13 Louis Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*, Paris, Flammarion (Champs), 1981 [1969], p. 103. L'auteur souligne.

Ce qu'Aragon en vient à nommer «roman», dans l'autobiographie intellectuelle que constitue *Les Incipit*, c'est ce processus créatif dans son ensemble: le roman, fondamentalement polymorphe, infiniment renouvelable, susceptible d'être tout et son contraire, devient finalement assimilable au mouvement de l'œuvre entier.

* * *

S'il est un enjeu qui traverse l'ensemble de l'œuvre romanesque aragonienne, malgré les contradictions qui la caractérisent, c'est celui du réalisme, de la représentation de la réalité individuelle et collective.

Les critiques reconnaissent que le rapport au réel est problématique dans les romans des années surréalistes, dont Aragon dit qu'ils sont «tout le contraire de la peinture d'après nature¹⁴», et dans ceux dits de la «dernière période», celle du *Mentir-vrai* (1964), lesquels sont caractérisés par un important travail sur la mise en abyme, sur le déguisement et la démultiplication des figures d'auteurs, sur l'intertextualité et sur le refus de l'illusion référentielle. Ils sont moins nombreux cependant à reconnaître que le «réalisme» du *Monde réel* est soumis à de telles perturbations, puisque *Les Beaux Quartiers* (1936) et, surtout, *Les Communistes* (1949-1951) sont souvent appréhendés comme des romans «à thèse». Or les relations entretenues par Aragon avec le discours communiste et avec les diktats esthétiques qui l'accompagnent sont pour le moins complexes, comme on le découvre dans l'article de Claudia Bouliane. Les lecteurs du *Monde réel* conviendront qu'Aragon donne un juste aperçu de cette immense entreprise romanesque dans la postface des *Communistes*, qui clôt le cycle :

Sur les caractéristiques [du] réalisme [socialiste], tout le monde n'est pas d'accord, par exemple, sur le fait qu'il s'agisse ou non d'un réalisme *dirigé*, ou pour mieux dire *endigué*. On le sait, j'ai salué, comme convenant à ce réalisme dont je me réclame, une expression inventée par Roger Garaudy, et que je trouve pour ma part très heureuse : *un réalisme sans rivages*. L'idée même d'une esthétique qui suppose l'endigement, quais ou rivages, ne peut, me semble-t-il, que donner un caractère dogmatique au réalisme considéré. C'est à quoi je suis à la fois théoriquement et pratiquement opposé. Un réalisme *socialiste* ne peut être un réalisme de routine. Il doit, comme le socialisme, avoir constamment le caractère expérimental, il doit être un art de perpétuel dépassement. Rien ne lui est plus opposé que la formule, la recette, la répétition¹⁵.

Certes, du point de vue tant de la narration que de la chronologie, les romans du *Monde réel* prennent une forme plus «conventionnelle» que celle qui caractérisera les romans de la période inaugurée par *La Semaine sainte* (1958). Comme le rappelle leur auteur, cependant, «l'histoire linéaire, superficielle, ne suffit pas à donner la

14 Louis Aragon, «Avant-lire» (1964), préface à *Anicet ou le Panorama, roman*, dans *Œuvres romanesques complètes I*, op. cit., 1997, p. 8.

15 Louis Aragon, «La Fin du *Monde réel*», postface aux *Communistes*, dans *Œuvres romanesques complètes IV*, édition publiée sous la direction de Daniel Bournon avec la collaboration de Bernard Leuilliot et Nathalie Piégay-Gros, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2008, p. 636.

profondeur, qu'on appelle roman. Il [faut] inventer, créer, c'est-à-dire mentir. L'art du roman, c'est de savoir mentir¹⁶. C'est bien cet art qui est à l'œuvre — et en jeu — dans le *Monde réel*, comme le montre l'article d'Olivier Parenteau sur *Les Voyageurs de l'impériale*.

Le paradoxe d'un réalisme passant par le mensonge concerne au premier chef l'écriture de soi, qui procède inévitablement chez Aragon d'un travestissement. Dès les années 1920, il apparaît à Aragon que sa vie est un des plus sûrs moyens d'entrer en roman (comme d'autres entrent en religion), qu'elle est «un marchepied à la fiction, un passeport pour le roman¹⁷». Jusqu'à la fin, Aragon répétera sur tous les tons que, dans son œuvre, la biographie joue ce rôle de tremplin, fournissant des données à partir desquelles travaille le romancier, ce travail les transformant. Dans une entrevue accordée en 1975, Aragon le réaffirme en ces termes: «L'ensemble de mes livres n'est pas une tentative de me définir, moi, l'auteur de ces livres. J'emprunte à celui-ci la connaissance de ce pays, de certaines gens, de certains moments de l'histoire¹⁸.»

On entrevoit déjà comment la question du roman mène à toutes les autres chez Aragon, le roman entretenant pour lui un rapport déterminant avec la réalité, la politique, l'histoire, l'identité, le sujet. Ce sont toutes ces notions problématiques convoquées dans le discours d'Aragon sur le roman que les contributions à ce dossier interrogent. Les auteurs veulent mettre au jour les articulations et les croisements au sein desquels le mot *roman* prend son (ses) sens chez Aragon. Le roman n'étant pour lui ni un genre ni même une forme, il s'agit de voir ce que recouvre ce mot, d'identifier les notions et les domaines qu'il implique, et les enjeux de leur conjonction.

* * *

Le dossier s'ouvre sur un article de Nathalie Piégay-Gros, qui présente de manière synthétique les problèmes et les enjeux liés à la définition du roman chez Aragon. L'auteure considère l'ensemble de l'œuvre romanesque et des textes non fictionnels qui l'accompagnent, en passant par chacune des périodes de la production aragonienne. Ce parcours révèle une tension constante chez Aragon entre une volonté de mesure par le roman et une recherche de démesure. Nathalie Piégay-Gros cerne cette contradiction majeure du discours aragonien sur le roman, qui à la fois l'inscrit dans la continuité de la grande tradition réaliste et en fait le lieu du renversement de toute tradition. Son article permet de comprendre pourquoi Aragon n'a jamais théorisé ni défini le roman à proprement parler, sa compréhension du roman se situant plutôt dans une interpénétration constante du romanesque et du métaromanesque. Le roman serait plutôt un «archi-genre», apte à contenir tous les

16 Louis Aragon, *J'abats mon jeu*, Paris, Éditions français réunis, 1959, p. 49.

17 *Ibid.*, p. 70-71.

18 Voir Jean Ristat, «Vingt-six questions à Aragon», dans *Qui sont les contemporains*, Paris, Gallimard, 1975, p. 304.

autres, impossible à saisir positivement, sinon à même ce mouvement qui le pousse à se transformer, à « se démesurer », à « s'illimenter ».

Dominique Massonnaud interroge le discours critique contenu dans *La Mise à mort* (1965) en le confrontant aux réflexions exposées par Aragon dans l'essai intitulé *La Lumière de Stendhal* (1954). Elle montre que la lecture de Stendhal que fait Aragon est matricielle en regard de *La Mise à mort*, ce dont témoignent dans le roman les références explicites au *Rouge et le Noir*, plus particulièrement à l'épigraphe du chapitre 13, qui cite Saint-Réal définissant le roman comme un miroir promené le long d'un chemin. C'est la question du réalisme qui s'avère au cœur de ce jeu de citations et de reprises, rattachée chaque fois au motif du miroir. À partir d'une comparaison entre la lecture aragonienne de Stendhal et celle, contemporaine, de Claude Simon, Dominique Massonnaud montre comment l'impersonnalité narrative commandée par l'esthétique réaliste (visant la peinture d'une société dans une époque donnée) est mise en cause dans les années 1950 et 1960 en raison de la composition chronologico-logique qu'elle implique.

Dominique Massonnaud identifie chez Stendhal un réalisme critique et subjectif, dont Aragon retiendrait la leçon dans *La Mise à mort*. Elle compare ce réalisme stendhalien à un miroir *sélectif* dont l'activité manifeste la présence de l'auteur comme subjectivité ancrée dans l'histoire. L'apport de *La Mise à mort*, suivant la réflexion menée dans *La Lumière de Stendhal*, consisterait à proposer pour le roman l'image d'un miroir *tournant*, sondant de manière syncopée et redondante une épaisseur temporelle, au sein de laquelle se renvoient les échos d'un « je » feint et troublé. De Stendhal à Aragon, le roman paraît conçu ni comme pâle reflet ni comme vérité, mais comme « structure de renvoi » à la réalité, inversant le « mouvement historique qui a conduit à la valorisation d'un « réalisme objectif » ».

Les articles de Claudia Bouliane et d'Olivier Parenteau nous ramènent à la période du *Monde réel*, au cours de laquelle Aragon consolide sa pratique romanesque et devient le théoricien français du réalisme socialiste.

Claudia Bouliane relève que cette période est aussi marquée par le commencement et l'intensification de la pratique journalistique chez Aragon. Elle s'intéresse à l'interaction entre ces trois pratiques, romanesque, théoricienne et journalistique, en regard de la composition des romans du *Monde réel*. Elle remarque que les trois premiers romans du cycle se déroulent dans des époques toujours plus reculées par rapport à celle de leur production. Elle voit dans ce décalage un paradoxe, le réalisme socialiste commandant plutôt une contemporanéité des temps de la diégèse et de la production de l'œuvre, contemporanéité qu'aurait dû favoriser de surcroît l'attention à l'actualité portée par Aragon dans le cadre de ses activités journalistiques. L'article de Claudia Bouliane cherche à résoudre ce paradoxe, en identifiant le rapport problématique au temps et à l'histoire qui entre dans la définition aragonienne du réalisme socialiste. On est ramené à la corrélation relevée par Dominique Massonnaud entre le réalisme et la composition temporelle dans le roman. À la lecture de ces deux articles, la question de la temporalité narrative apparaît comme la pierre d'achoppement de l'esthétique réaliste, *a fortiori* lorsque cette esthétique est investie d'une visée socialiste.

Olivier Parenteau remet en question l'interprétation critique qui voit dans les romans du *Monde réel* une « parenthèse traditionnaliste », un retour momentané à une esthétique dix-neuviémiste, entre la période surréaliste initiale et l'élaboration dernière du cycle résolument autoréflexif qui s'ouvre avec *La Mise à mort*. Sa lecture des *Voyageurs de l'impériale* révèle que les jeux formels et les réflexions métaromanesques mis en œuvre de manière systématique par Aragon dans sa dernière période de production étaient en fait déjà exploités dans *Le Monde réel*, et qu'ils soulevaient déjà alors l'enjeu de la « transposition romanesque des données biographiques ». Il montre comment cet enjeu est dramatisé dans *Les Voyageurs*, à travers le parcours de deux personnages d'écrivains (un biographe et un nouvelliste) qui font l'apprentissage du caractère inéluctablement autobiographique de toute activité scripturale. Cet apprentissage se fait par l'entremise du personnage de Reine, dont l'article d'Olivier Parenteau synthétise la « leçon ». Celle-ci porte sur l'utilisation des données biographiques, dont Reine fait valoir le nécessaire travestissement par le mensonge romanesque. Olivier Parenteau identifie le ressort principal de ce travestissement dans l'*entrecroisement* des histoires — des vies, des parcours réels et fictionnels —, qui donne de chacune d'elles une « image vraie, plus vraie que ce qui est¹⁹ ». Le roman se définirait ainsi comme un entrecroisement d'histoires réelles et fictionnelles qui s'enrichissent les unes les autres, se reflètent jusqu'à se confondre, brouillant les frontières qui les séparent.

Dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*, Aragon définit le roman comme la balle d'un jongleur suivant sa courbe en dehors de lui, le romancier ne faisant que propulser la balle²⁰. Présentée par Olivier Parenteau comme une incarnation de « la volonté de roman », Reine apparaît bien comme ce jongleur, qui « lance » le processus romanesque et laisse ensuite les histoires y jouer leur propre jeu, sans intervenir pour orienter l'écriture en fonction d'une fiction conçue préalablement. Olivier Parenteau remarque en effet que, si elle donne une leçon de roman aux écrivains des *Voyageurs*, Reine elle-même n'écrit pas. Elle incarne bien ce romancier que dit être Aragon dans *Les Incipit*, qui n'a « jamais appris à écrire ». L'article permet ainsi de remonter le fil de la conception aragonienne de l'écriture romanesque comme lecture, Reine montrant que les entrecroisements nécessaires au développement du roman sont de fait inscrits potentiellement dans toute écriture, où se mêlent toujours déjà l'autobiographique et le romanesque, le discours sur soi et la construction de soi — comme un autre, un personnage.

Johanne Le Ray poursuit l'étude des rapports entre autobiographie et roman chez Aragon en observant leur évolution dans les derniers romans de l'auteur, de *La Mise à mort* à *Théâtre/Roman*. Elle note que la réticence d'Aragon à l'égard des distinctions génériques est plus largement le fait du primat chez lui de la *diction* sur la fiction, qui fait de tout discours d'abord et avant tout le « discours de quelqu'un²¹ ». Cette inévitable inscription de l'auteur dans l'œuvre devient l'objet, dans les derniers romans, d'un discours métaromanesque envahissant qui met en

19 Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, Paris, Gallimard (Folio), 2002 [1965], p. 427.

20 Louis Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*, op. cit., p. 87-88.

21 Louis Aragon, *Blanche ou l'Oubli*, Paris, Gallimard (Folio), 2000 [1967], p. 528.

pièces le processus de la création. Johanne Le Ray répertorie les procédés formels par lesquels la voix narrative, dans le cycle métaromanesque, à la fois dénonce et met en jeu son origine subjective, retournant indéfiniment les termes de l'opposition diction-fiction. S'appuyant sur le rôle structurant que joue le *Carnaval* de Schumann dans la composition de *La Mise à mort*, elle propose finalement de voir dans le cycle qu'inaugure le roman de 1965 une «esthétique de l'*intermezzo* généralisé²²». Cette esthétique veut rendre compte d'une composition fragmentée et discontinue à l'extrême, dont le propre est de faire s'annuler l'un après l'autre les fragments qu'elle fait se succéder, contrecarrant d'emblée le rétablissement de toute forme de continuité — y compris celle qui s'établit au sein de l'appartenance générique. Le roman ne peut plus dès lors être défini que comme jeu interminable et in-sensé, «l'acis embrouillé d'allers et retours²³» qui ne peut prendre un sens que dans le mouvement de l'œuvre entier, le parcours scriptural d'une vie.

Dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*, Aragon expose cette définition du roman à même la reconstitution de son propre parcours d'écrivain. L'article de Katerine Gosselin situe cet essai sur «les sentiers de la création» dans le prolongement de la nouvelle *Le Mentir-vrai* (1964), dont Aragon dit qu'elle a pour lui «valeur d'art romanesque, comme on dit art poétique²⁴». Katerine Gosselin relève les deux arguments contradictoires que déploie *Les Incipit*, lesquels définissent l'écriture romanesque à la fois comme invention et non-invention, création et enquête, écriture et lecture. Du *Mentir-vrai* aux *Incipit*, c'est la mémoire qui se révèle au fondement de cette contradiction, dans le rapport paradoxal au réel qu'elle met en jeu. S'interposant entre le réel et l'écriture, la mémoire fait de l'invention romanesque une reconfiguration des images fragmentaires qui l'habitent. L'art romanesque aragonien récuserait de la sorte le travail rhétorique de l'*inventio* au profit de celui de la *dispositio*, au sein duquel imagination et remémoration se confondent. Il en ressort une définition du processus de création romanesque comme mobilisation de l'imaginaire, réagencement toujours imparfait et hétérogène des images qui composent la mémoire.

Les articles rassemblés dans ce dossier montrent l'extrême ouverture sur l'extérieur du roman dans sa conception aragonienne, et son infinie capacité de transformation, lesquelles en font bien cet «archi-genre» dont parle Nathalie Piégay-Gros. Tant cette ouverture que cette capacité de transformation, en effet, rendent le roman indéfinissable et l'assimilent plutôt à un processus créatif. C'est ce processus que les articles de ce dossier tentent de comprendre, dans la continuité qui s'établit au fil de ses écarts mêmes.

* * *

22 Roland Barthes, «Aimer Schumann», dans *L'Obvie et l'Obtus, Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 1992 [1982], p. 261.

23 *Ibid.*, p. 82.

24 Louis Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*, op. cit., p. 86.

Aragon dit explicitement dans *Les Incipit* qu'«il n'y a pas pour le roman de modèle²⁵». C'est un lieu commun, un *topos* du discours sur le roman qui permet parfois d'éviter de répondre à l'épineuse question de sa spécificité générique. Si Aragon n'est pas le seul à dire l'in-forme du roman, loin s'en faut, il est peut-être un des seuls à avoir donné à son discours théorique la forme de cette démesure, et à son œuvre romanesque la forme de cette impasse théorique, englobant théorie et pratique dans la même ellipse. Johanne Le Ray cite dans son article ce passage de *La Mise à mort*: «Mon récit sans liens, sans trame, sans dessin, on traduit *décousu*, mais quelle aiguille, quelle main passa jamais le coudre²⁶?» La question demeure: en vertu de quoi, de quelle autorité disons-nous d'un récit qu'il est décousu, par rapport à quel modèle? Sur quoi repose la validité de ce modèle? Aragon suggère que l'on dise plutôt «non-cousu», «non-lié», de manière, peut-être, à maintenir le «lié» et le «non-lié» en dialogue. Si le roman est un genre qui n'en est pas un, s'il n'y a pas pour le roman de modèle, Aragon semble avoir voulu tenir cette contradiction jusqu'au bout.

Cette impression nous est transmise sans doute par l'intensité et l'exigence avec lesquelles Aragon pose la question du roman dans les deux dernières décennies de sa vie, avant sa mort en 1982. Ces deux décennies voient la production d'un nombre imposant de textes de toutes sortes, qui ont suscité un nombre également imposant de travaux critiques. Le présent dossier n'échappe pas à la fascination qu'exercent ces textes sur plusieurs lecteurs contemporains, textes dont nous sommes loin d'avoir épuisé les sens. Certains auteurs ont voulu mener l'investigation en amont et se sont penchés sur des textes qu'Aragon a écrits sur le roman (et sur ses romans) durant les années 1930 et 1940. L'analyse de ces textes permet d'apprécier les constantes et les invariants de la «pensée romanesque» d'Aragon, d'identifier certaines lignes de force de sa réflexion. C'est bien là l'objectif de ce dossier: faciliter la circulation dans le vaste ensemble des textes où se développe la conception aragonienne du roman.

Ce dossier est l'aboutissement d'une recherche engagée dans le cadre des travaux de l'équipe «Travaux sur les arts du roman» (TSAR) de l'Université McGill, dirigée par Isabelle Daunais et subventionnée par le CRSH.

25 *Ibid.*, p. 103.

26 Louis Aragon, *La Mise à mort*, Paris, Gallimard (Folio), 1993 [1965], p. 87. L'auteur souligne.

Références

- ARAGON, Louis, *Blanche ou l'Oubli*, Paris, Gallimard (Folio), 2000 [1967].
- , *J'abats mon jeu*, Paris, Éditeurs français réunis, 1959.
- , *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*, Paris, Flammarion (Champs), 1981 [1969].
- , *La Mise à mort*, Paris, Gallimard (Folio), 1993 [1965].
- , *Les Voyageurs de l'impériale*, Paris, Gallimard (Folio), 2002 [1965].
- , *Œuvres romanesques complètes I*, édition publiée sous la direction de Daniel Bournoux avec la collaboration de Philippe Forest, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1997.
- , *Œuvres romanesques complètes II*, édition publiée sous la direction de Daniel Bournoux avec la collaboration de Raphaël Lafhail-Molino, 2000.
- , *Œuvres romanesques complètes IV*, édition publiée sous la direction de Daniel Bournoux avec la collaboration de Bernard Leuilliot et Nathalie Piégay-Gros, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2008.
- , *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, Paris, Gallimard (Digraphe), 1994.
- , «Le roman terrible», *Europe*, n° 192 (décembre 1938), p. 433-453.
- BARTHES, Roland, «Aimer Schumann», dans *L'Obvie et l'Obtus, Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 1992 [1982].
- BOURNOUX, Daniel, «Aragon et les fins du roman», *Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet*, n° 12 (2009), p. 19-26.
- BRETON, André, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Pauvert, 1966.
- GIDE, André, *Romans. Récits et soties. Œuvres lyriques*, édition d'Yvonne Davet et Jean-Jacques Thierry, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1958.
- RISTAT, Jean, *Qui sont les contemporains*, Paris, Gallimard, 1975.

ÉTUDES



Le temps du *Monde réel*. La temporalité romanesque au service du réalisme socialiste

CLAUDIA BOULIANE

L'année 1933 marque une étape importante dans l'évolution littéraire de Louis Aragon. Revenu de son premier voyage en URSS, il entre à *L'Humanité*, où il tient anonymement la rubrique des faits divers. Il participe peu après à la fondation de *Commune*, organe officiel de l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires, dont il partage le secrétariat de rédaction avec Paul Nizan. Son expérience dans la presse d'information le conduit à la direction de *Ce Soir* à partir de 1937. Cette entrée dans l'univers de l'actualité journalistique coïncide avec la naissance du cycle *Le Monde réel*. C'est pour l'écrivain non seulement un retour au genre romanesque, mais aussi une bifurcation radicale vers le réalisme socialiste. Les nouvelles interrogations que soulèvent en lui les préceptes de cette « méthode de création » bolchévique le portent à délaisser pour un temps la poésie au profit de la prose. Il remarque, dans sa présentation de l'année où parut *Pour un réalisme socialiste*, que « pas un seul poème ne marque 1935¹ ».

Il est plus que probable que la pratique journalistique d'Aragon, notamment ses reportages sur la Russie puis sur les troubles que connut Paris en 1934, ait influé sur le développement de son œuvre. Comme l'explique Myriam Boucharenc dans l'introduction de son ouvrage *L'Écrivain-reporter au cœur des années trente*, la salle de rédaction était considérée comme l'« école du romancier » par de nombreux auteurs à l'entre-deux-guerres :

Le reportage a suscité des vocations nombreuses mais ambiguës : à côté de ceux qui s'en sont fait une profession, il est des écrivains que l'information a tentés, comme un second métier lucratif, un moyen de s'embarquer dans son temps ou une propédeutique à la fiction².

Plus que l'incorporation de faits divers qui fondent quelques épisodes du *Monde réel*, le principal résultat littéraire de l'apprentissage qu'a fait Aragon dans les

1 Louis Aragon, « 1935 », *L'Œuvre poétique VI: 1934-1935*, Paris, Livre Club Diderot, 1975, p. 211.

2 Myriam Boucharenc, *L'Écrivain-reporter au cœur des années trente*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2004, p. 12.

bureaux des journaux est l'intensification de son intérêt pour l'actualité, certes déjà présent lors de sa période surréaliste, mais mis au premier plan par son adhésion aux préceptes du réalisme socialiste. Son implication dans la presse n'est évidemment pas seule responsable : la montée des fascismes en Europe induit également le besoin de prendre position dans le présent, entraîne chez maints auteurs le primat du politique sur l'esthétique, de la « littérature de circonstance », expression sur laquelle le romancier revient dans deux textes de 1975 portant sur l'année 1934³.

Or, les trois premiers romans du *Monde réel*, loin de commenter l'actualité trouble de la fin de l'entre-deux-guerres et des débuts du second conflit mondial, se déroulent avant-guerre, reculent même jusqu'au xix^e siècle avec *Les Voyageurs de l'impériale*. De la part d'un auteur politiquement engagé, pénétré des faits contemporains à la fois par son action au cœur du Parti et par ses emplois dans les journaux et revues qui lui sont liés, cela peut surprendre. Face à ce qui peut apparaître comme une dissonance dans cette période pourtant cohérente de sa carrière d'intellectuel communiste, deux questions se posent : Pourquoi Aragon a-t-il situé ses romans, tout premiers exemples du réalisme socialiste « à la française », dans une époque toujours plus éloignée ? Quel rapport au temps présent, à l'actualité, définit-il pour sa compréhension du réalisme socialiste ?

Cette relation pourrait s'actualiser dans une analogie entre les temps narratif et énonciatif. Elle se traduirait sur le plan de l'écriture par la technique simultanéiste qui caractérise la construction du volet initial du *Monde réel*. Cette hypothèse est partagée par plusieurs critiques. Comme le montre Suzanne Ravis-Françon, le romancier cite dans les deux premières œuvres du cycle des portions importantes de discours datant de 1913-1914 publiés dans le *Journal officiel* et dans *L'Humanité*. Elle établit cependant que, par de légers mais significatifs ajouts et altérations, il modifie la portée de ces discours historiques pour en faire les oracles d'un avenir qui serait le présent du lecteur :

La pratique du collage d'un fragment oratoire dépasse alors la simple fonction de référence à un réel historique passé : les phrases insérées tiennent lieu de pierre de touche pour l'instauration d'un rapport au lecteur dans le présent de lecture, équivalant au rapport direct avec l'auditeur chez Jaurès⁴.

Dans la même perspective, Maryse Vassevière identifie un aspect constitutif de l'écriture romanesque d'Aragon qu'elle nomme « la métalepse de la superposition temporelle ». Elle interprète ainsi le rapport entre la grève des taxis de 1913-1914 et celle qui a lieu vingt ans plus tard, de janvier à mars 1934, laquelle a suscité l'écriture de la troisième partie des *Cloches de Bâle*.

Comme dans *Les Voyageurs de l'impériale*, le sens de cette superposition 1934-1911 dans *Les Cloches de Bâle* relève des principes du réalisme socialiste tels qu'Aragon les accommode en discours de contrebande et il est de nature

3 Louis Aragon, « Circonstances de la poésie en 1934 », *L'Œuvre poétique VI*, op. cit., p. 9-37 ; et « Circonstances de la poésie en 1934 (2) », *ibid.*, p. 161-179.

4 Suzanne Ravis-Françon, « Des discours de Jaurès au discours d'Aragon dans *Les Cloches de Bâle* et *Les Beaux quartiers* », *Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet*, n° 2 (1989), p. 129.

essentiellement politique mais aussi esthétique : il s'agit d'un discours indirect sur les années trente et la montée du fascisme⁵.

Enfin, Philippe Forest va jusqu'à proposer pour des raisons similaires que *Les Cloches de Bâle* est un « roman du présent » :

[Ce roman] parle aussi bien du temps de l'entre-deux-guerres où il fut écrit que de l'avant-guerre qu'il évoque. [...] Ainsi, contre toute attente, doit-on affirmer que le véritable centre de gravité chronologique du récit se situe au cours de ce mois de février 1934 dont on sait l'importance dans l'histoire française. C'est le bruit de chaos de ces journées-là qu'Aragon fait retentir son roman et qui en commande le cours improvisé. [...] L'expérience du présent vient enrichir la vision du passé et précipite le récit dans une direction imprévue⁶.

La contemporanéité se trouverait donc au fondement du cycle aragonien, mais toujours indirectement ; il s'agirait d'un temps présent « central », pour reprendre le terme de Forest, écartelé entre le passé qu'il explique et l'avenir qu'il annonce mais dont il voit le contenu constamment modifié par les nouvelles données politiques.

Sans contredit, l'œuvre littéraire, quelle qu'elle soit, s'inscrit dans l'imaginaire social de l'époque où elle a été rédigée, et les parallèles mis en lumière par les commentateurs des romans d'Aragon sont indéniables. Pourtant, l'insistance de ceux-ci sur l'ancrage des premiers tomes du *Monde réel* dans l'actualité de l'entre-deux-guerres interloque et contribue paradoxalement à faire entendre le grincement des articulations forcées entre les œuvres romanesques dites « réalistes socialistes » d'Aragon et sa propre définition de cette « méthode de création ». La lecture de ses textes non fictionnels écrits entre 1935 et 1938, période la plus vive de sa théorisation du réalisme socialiste, permettra de mieux comprendre l'approche temporelle mise à l'œuvre dans ses romans. Les lignes qui suivent traiteront surtout des textes des conférences données en 1934-1935, réunis dans l'ouvrage programmatique *Pour un réalisme socialiste* publié en 1935. Seront également considérées ses critiques d'œuvres, surtout de romans, parues à la même époque, ainsi que ses préfaces et ses présentations des années comprises dans *L'Œuvre poétique*.

Le temps du réalisme socialiste : l'actualité — mais laquelle ?

Dans son ouvrage de synthèse sur le sujet, Michel Aucouturier rappelle que l'apparition officielle de l'expression *réalisme socialiste* remonte à 1932, que celle-ci est dès lors adoptée en URSS comme un « slogan ». Ses formulations définitionnelles et théoriques initiales sont proposées lors du Premier congrès des écrivains soviétiques, en 1934. Son expansion territoriale jusqu'en France date du Congrès des intellectuels pour la défense des libertés, qui a lieu à Paris en 1935 et auquel assiste une importante délégation d'écrivains soviétiques. Les premières interventions directes

5 Maryse Vassevière, « Aragon journaliste à *L'Humanité* : du reportage à l'écriture », dans Myriam Boucharenc (dir.), *Mélusine. Cahiers du centre de recherche sur le surréalisme*, n° XXV : « L'universel reportage », Paris, L'Âge d'homme, 2005, p. 159-160.

6 Philippe Forest, « Notice » des *Cloches de Bâle*, dans Louis Aragon, *Œuvres romanesques complètes I*, édition publiée sous la direction de Daniel Bournoux avec la collaboration de Philippe Forest, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1997, p. 1271-1272.

du Parti communiste dans le domaine proprement esthétique sont publiées en 1936 dans la *Pravda*⁷. La définition retenue dans les statuts de l'Union des écrivains soviétiques et annoncée lors du Congrès de 1934, à Moscou, est pour le moins large : «Le réalisme socialiste, méthode de base de la littérature soviétique et de la critique littéraire, exige de l'écrivain sincère une présentation historiquement concrète de la réalité dans son développement révolutionnaire [...]»⁸. Par la suite, des théoriciens de la littérature vont tenter de la préciser pour leur objet d'étude particulier : «[L]e réalisme [...] c'est-à-dire l'aptitude de l'écrivain non seulement à décrire fidèlement la société de son temps, mais surtout à analyser lucidement les rapports de classe qui la constituent, est nécessairement lié à une idéologie d'opposition»⁹. La nécessité du matérialisme historique devient, sous la plume de Noussinov dont les préceptes sont repris par la majeure partie des critiques, l'impératif d'une contemporanéité entre le temps narratif de l'œuvre littéraire et le moment de sa production.

Aragon, conformément à la doxa soviétique, affirme en plusieurs endroits que l'écrivain réaliste socialiste doit représenter «la société de son temps». Dans «Un roman commence sous vos yeux», il établit un rapport d'identité entre le «monde réel» et le «temps présent», mis sur le même plan par l'emploi de l'énumération :

[L]es expériences de Balzac et de Flaubert ne seront, entre autres, pas négligées par l'écrivain, parce que rien ne peut faire que ces expériences n'aient eu lieu, et il faut tenir compte d'Emma Bovary pour que cette Claudine qui a des airs d'arc-en-ciel appartienne au temps présent, au monde réel, à la vie, sans laquelle que venez-vous m'importuner avec vos livres¹⁰?

Cette directive littéraire de rendre le mouvement même de l'actualité dans les romans s'exprime clairement dans les commentaires qu'il publie au sujet des œuvres d'autres créateurs, contemporains ou non :

Pourtant il faut souligner avec force, et contre les surréalistes eux-mêmes, que dans leurs œuvres seul est vivace, comme dans les œuvres de tous ceux qui les ont plus ou moins approchés, et plus ou moins suivis, non pas ce qui y éclate de rêve ou de folie, mais ce qui traduit avec la violence de la jeunesse la réalité de leur temps, celle que personne n'avait décrite, et l'aspect socialement révolutionnaire, avec toutes les confusions que l'on voudra, de celle-ci¹¹.

Le spectacle grandiose de Moscou pleurant Kirov est comme la confirmation de l'utilité d'un film comme les *Trois chansons*. De sa vivante actualité. Ce n'est

7 Michel Aucouturier, *Le Réalisme socialiste*, Paris, Presses universitaires de France (Que sais-je?), 1998, p. 67.

8 *Ibid.*, p. 40.

9 Yitskhok Noussinov, «Le réalisme socialiste et le problème de la vision du monde et de la méthode», *Le Critique littéraire*, n° 2 (1934), cité dans Michel Aucouturier, *Le Réalisme socialiste*, op. cit., p. 73.

10 Louis Aragon, «Un roman commence sous vos yeux» (article publié dans *Europe*, mai 1937), *L'Œuvre poétique VII: 1936-1937*, Paris, Livre Club Diderot, 1977, p. 349.

11 Louis Aragon, «Le retour à la réalité», *L'Œuvre poétique VI*, op. cit., p. 320-321.

pas un film rétrospectif. C'est une action. C'est le chant qui monte d'un monde en plein développement¹².

L'Espoir est un livre fondamental de notre temps, un livre où les idéaux les plus élevés sont confrontés aux réalités les plus pressantes [...]. Il exprime notre temps et de quel autre livre pourrions-nous en dire autant? La grandeur de Malraux ne consiste pas à expliquer la guerre d'Espagne, mais à s'y plonger. [...] L'événement ne lui sert plus de prétexte, ou de cadre, mais le porte. Malraux est réaliste en ce qu'il transcende la réalité¹³.

Cependant, ce qui fait la valeur du réalisme des *Châtiments* — poèmes qui prennent absolument toute leur force et leur racine dans la vie, dans la vie réelle — c'est bien la conception telle que pouvait l'avoir Hugo, qui était fort loin d'être un marxiste, de la réalité même de la société dans laquelle il vivait. Et c'est pourquoi son œuvre garde une pareille actualité¹⁴.

Apparaît dans ce dernier extrait un paradoxe qui se trouve au cœur de nombreux textes de l'époque, signés par Aragon ou par des critiques soviétiques, et qui concerne le traitement de la dimension temporelle dans le réalisme socialiste. Selon eux, l'expression juste du moment présent conférerait à l'œuvre une « actualité éternelle ». Aragon revient souvent sur cet énoncé oxymorique :

Réalistes aussi à leur manière, tous les grands poètes de la France du XIX^e et du XX^e siècle, réalistes dans ce qu'ils ont d'impérissable. Les symbolistes eux-mêmes ont été réalistes dans la langue, en ce qu'ils ont fait passer dans leurs écrits des centaines de mots que les littérateurs officiels prétendaient en bannir [...] ¹⁵.

Écrire la course du monde implique la fixation d'une étape isolée de la révolution en acte, manière d'arrêt sur image du Progrès. Cet idéal nie le cycle évolutif qui nécessite la disparition du présent pour l'éclosion du futur. Cette interprétation entre ainsi en contradiction avec la conception dynamique de l'actualité qui donne l'impulsion à la création communiste, traduite dans les critiques d'Aragon par les épithètes *vivace* ou *vivant*. Pointe déjà le danger de la réification d'un présent clos sur lui-même et donc distinct du devenir qu'il est censé annoncer.

Cette antilogie explique en partie les détours systématiques par la peinture dans des textes portant spécifiquement sur la littérature. Les réussites de l'art pictural en matière de représentations actuelles prouvent, aux yeux d'Aragon, qu'il est possible d'inscrire un mouvement temporel sans l'immobiliser pour autant, sans en annuler la vitalité. Dès la troisième page d'un assez long article sur le réalisme socialiste mis en rapport avec la tradition réaliste française, Aragon délaisse la littérature pour la

12 Louis Aragon, « On n'aura plus besoin de mourir. Le XV^e anniversaire du cinéma soviétique » (publié dans *Commune*, n° 17 [janvier 1935]), *L'Œuvre poétique VI, op. cit.*, p. 200.

13 Cette citation est tirée d'une critique d'Aragon publiée dans *The New Republic*, citée dans Pierre Daix, *Aragon. Une vie à changer*, édition mise à jour, Paris, Flammarion, 1994 [1975], p. 357. L'auteur abrège.

14 Louis Aragon, « Hugo réaliste » (discours prononcé le 5 juin 1933 à la Société allemande des gens de lettres), *L'Œuvre poétique VI, op. cit.*, p. 281.

15 Louis Aragon, « Le retour à la réalité », *L'Œuvre poétique VI, op. cit.*, p. 316.

peinture, qui lui permet, selon lui, de mieux expliciter son point: «Laissons donc là, si vous le voulez bien, l'Union Soviétique et les grands romans qui naissent de sa réalité pour considérer la réalité française. [...] Je veux parler de la peinture¹⁶.» Au sujet d'*Un mort tout neuf* d'Eugène Dabit, Aragon assimile le texte littéraire à l'œuvre peinte:

Il reste que si nous nous attachons à *l'art* d'Eugène Dabit, que si nous considérons ce livre comme peinture et en tant que peinture, *Un mort tout neuf* est assurément un des livres de ces dernières années où la maîtrise a été portée au plus haut point, dans la description, dans la psychologie, dans l'adaptation (surprenante) du style au sujet traité¹⁷.

Paul Nizan se voit également comparé à un peintre: «[I]l y a dans le style de Nizan quelque chose de moiré, qui n'appartient qu'à lui, et à la force poétique d'un grand peintre, je veux dire de Gustave Courbet¹⁸.» Significativement, l'un des cinq articles composant le recueil *Pour un réalisme socialiste*, «John Heartfield et la beauté révolutionnaire», décrit l'activité artistique de ce peintre pour illustrer la façon dont devrait se pratiquer la littérature. L'Allemand communiste tire un profit artistique de la conscience qu'il a d'agir sous la pression des circonstances à laquelle tous les artistes sont soumis, parfois malgré eux:

Et qu'on le veuille ou non, un tableau, par exemple, a ses marges de toile et ses marges sociales, et vos petites filles modèles, Marie Laurencin, sont nées dans un monde où le canon tonne, vos nymphes surprises à l'orée, Paul Chabas, grelottent en plein chômage [...]¹⁹.

Plus qu'un simple évitement de la question cruciale qu'est l'arrimage scriptural de la mobilité temporelle pour les théoriciens du réalisme socialiste, l'invocation de la peinture, art de l'espace beaucoup plus que du temps, pourrait manifester l'intuition d'Aragon quant au traitement qu'il faudrait faire subir à la prose pour qu'elle puisse rendre correctement le passage de moments éphémères: le romancier devrait appréhender le présent dans sa spatialité, comme un territoire que ses personnages doivent traverser, comme un cadre à l'intérieur duquel se joue leur destin.

L'alpha et l'oméga

L'allusion aux bords virtuels des tableaux dans l'analogie entre la littérature et la peinture attire également l'attention sur les bornes entre lesquelles s'insèrent les représentations romanesques de l'actualité. Aragon critique la clôture des toiles dont il discute, lesquelles relèguent dans les bordures extérieures — donc hors du

16 Louis Aragon, «Réalisme socialiste et réalisme français» (conférence faite à la Comédie des Champs-Élysées pour l'Exposition internationale le 5 octobre 1937), *L'Œuvre poétique VII*, op. cit., p. 426.

17 Louis Aragon, «De trois livres» (articles de critique littéraire parus dans *Commune*, vol. 10, n°s 7-8 [mars-avril 1934]), *L'Œuvre poétique VI*, op. cit., p. 56. L'auteur souligne.

18 *Ibid.*, p. 60.

19 Louis Aragon, «John Heartfield et la beauté révolutionnaire» (conférence prononcée le 2 mai 1935 à la Maison de la culture), *L'Œuvre poétique VI*, op. cit., p. 262-263.

champ visible — les éléments sociaux moins brillants de la réalité. Une mise à l'écart similaire se produit dans les œuvres conçues selon la méthode réaliste socialiste et affecte la dimension temporelle de la réalité représentée. Dans l'optique soviétique doxique, toute mise en image ou mise en texte du présent est délimitée par l'action de deux forces opposées, coincée entre deux trajectoires contraires qui l'informent par leurs flux : la marche progressiste du passé vers le futur, dont le présent n'est que le germe, et le retour historique du futur sur son passé, en passant par un présent alors devenu passé. Ce cadre temporel laisse peu de place pour la figuration du présent en tant que tel. Pour le théoricien français du réalisme socialiste, l'actualité n'existe donc pas en elle-même, pour elle-même : elle est à la fois le résultat d'un passé qu'on réinterprète après-coup et l'origine d'un futur qu'on imagine. Aragon ne dévie pas en cela de la doxa soviétique. Dans la doctrine téléologique au fondement du réalisme socialiste selon laquelle seuls importent l'alpha et l'oméga, le présent subit une double détermination : celle du parcours révolutionnaire et celle de la finalité historique ; ce présent est dès lors bien ambigu. Régine Robin formule semblablement la tension temporelle qu'elle découvre chez les romanciers russes tenants de l'esthétique alors hégémonique qu'elle juge « impossible » :

[C'est une] esthétique de la représentation, de la rencontre aporétique de deux traditions incompatibles, celle de l'image d'Épinal, du lubok, de la geste héroïque, et celle du réalisme. Bakhtin oppose le temps de l'épopée, le monologisme des temps originels, la parole des pères au multilinguisme du roman, la parole autoritaire à la parole persuasive hétérogène et dialogique. Je crois que l'impossible du réalisme socialiste vient de là, de vouloir « tenir » les deux temporalités, les deux figurations, les deux paroles, en chassant le manque, l'incomplétude du désir, en poursuivant éperdument un monde plein²⁰.

Cette dissymétrie entre deux temporalités romanesques s'accroît en terrain occidental. L'importation de la « méthode » réaliste socialiste dans les pays capitalistes pose problème, particulièrement en ce qui concerne la représentation édifiante et positive de la société contemporaine : d'un monde où règne l'exploitation de l'homme par l'homme on ne peut que peindre un tableau négatif. Aragon, qui en est conscient, évoque cette objection qu'on lui fait souvent : « Premièrement, que c'[est] une théorie soviétique (on dit *russe*) et non française ; deuxièmement que le réalisme ne peut être socialiste dans un monde où la réalité ne l'est pas. » Cette réfutation s'écarte facilement, selon lui, car le réalisme dépend de l'artiste et non du monde : « [L]e réalisme est avant tout une attitude d'esprit du romancier, qui est le résultat de sa conception du monde. [...] si sa conception du monde est socialiste, il est fort naturel d'appeler *réalisme socialiste* le réalisme de l'artiste que j'ai en vue [...] »²¹.

Le lien entre la « méthode » et la « vision du monde », essentiel dans l'élaboration du réalisme socialiste, est pourtant menacé lorsqu'Aragon tente de dégager un héritage des grands romans réalistes français du XIX^e siècle. Dans une série de textes, dont « Le retour à la réalité », l'auteur du *Monde réel* reproduit la rhétorique

20 Régine Robin, *Le Réalisme socialiste. Une esthétique impossible*, Paris, Payot, 1986, p. 24.

21 Louis Aragon, « Réalisme socialiste et réalisme français », *L'Œuvre poétique VII, op. cit.*, p. 424-426. L'auteur souligne.

de réhabilitation des premiers romanciers modernes introduite en 1927-1928 par la RAPP (Association russe des écrivains prolétaires). Il y reconduit globalement les arguments des soviétiques, qui conjecturent la «soumission» inconsciente à l'idéologie progressiste d'écrivains dépassant leur limitation de classe par le seul fait d'embrasser la création littéraire sous l'angle du réalisme. Suivant cette logique, l'inscription volontaire de son œuvre dans l'esthétique réaliste doublée d'une adhésion lucide au projet communiste devrait assurer le salut du romancier. Cette issue hautement souhaitable se gagne par la fermeté de la volonté idéologique qui transparait nécessairement dans les écrits de celui qui en fait preuve, mais il n'est pas inutile de consolider ces acquis par des manifestations patentes de son engagement.

Cette préoccupation de rendre explicite un engagement qui pourrait être mal compris par ses contemporains et ses successeurs se dénonce par deux éléments saillants de la construction rhétorique propre aux textes non fictionnels rédigés par Aragon pendant l'élaboration de son cycle réaliste socialiste.

En premier lieu, la critique accorde dans ses comptes rendus et essais théoriques une importance notable aux épopées individuelles, tant des personnages que des écrivains les ayant imaginés, au point où le peu nuancé Roger Garaudy place «l'expérience historique de l'auteur en tant que militant» au rang des principaux éléments définitoires du réalisme socialiste aragonien²². Plus encore, Aragon attribue un immense crédit à la «version officielle» de l'itinéraire révolutionnaire promue par l'artiste lui-même, depuis ses errements de jadis jusqu'à sa conversion de naguère. Les œuvres qu'il donne pour exemplaires en France d'une tendance littéraire se rapprochant du réalisme socialiste n'appliquent pas proprement les préceptes soviétiques. Cependant, les choix condamnables ou les épreuves en apparence anodines de leurs personnages dessinent en creux l'expérience éclairante des romanciers, qui les ont créés pour flétrir des valeurs ou faire comprendre des idées qu'ils ont développées au fil de leur évolution vers le communisme:

Pour moi, *L'Âme enchantée* me semblerait à proprement parler incompréhensible si le héros n'en était pas l'auteur lui-même, et tout ce qui peut se dire où se penser contre semblable ouvrage n'est pour moi que le témoin d'un grand combat qui s'est livré [...]. Document inappréciable. Nous suivons Romain Rolland à travers toute la longue file des habitudes de pensée d'un homme qui n'est pas venu à la Révolution à la façon du travailleur, dont le pain de chaque jour est menacé, mais par une voie lente où il n'y avait pas de fil conducteur, ni d'exemple valable à imiter²³.

Histoire qui a force d'exemple pour tous ceux qui font ou veulent faire le chemin, non d'Antoine Bloyé, mais de Paul Nizan, pour ceux, qui, au contraire d'Antoine acheté par le profit, trahissent leur classe, celle des exploités, pour se ranger du côté des exploités, et non point par sentimentalité, mais dans la lutte pour l'abolition du régime du salariat [...]²⁴.

22 Roger Garaudy, *Du surréalisme au monde réel. L'itinéraire d'Aragon*, Paris, Gallimard, 1961, cité dans Philippe Olivera, «Aragon, "réaliste socialiste": les usages d'une étiquette littéraire des années Trente aux années Soixante», *Sociétés & Représentations*, n° 15 (2003), p. 244.

23 Louis Aragon, «De trois livres», *L'Œuvre poétique VI*, op. cit., p. 54-55.

24 *Ibid.*, p. 59.

De même qu'il confère dans sa théorisation plus de poids au passé et au futur qu'au présent, Aragon s'intéresse davantage en tant que critique au producteur et à la réception qu'à l'œuvre elle-même. Dans ses interventions qui composent *Pour un réalisme socialiste*, il revient plusieurs fois sur son propre parcours vers le communisme, qu'il donne pour représentatif sinon édifiant :

J'étais un écrivain qui se targuait d'avoir traversé la guerre de 1914-1918 sans écrire un mot sur elle, et j'y plaçais ma fierté devant l'abaissement des poètes, de Paul Fort à Guillaume Apollinaire, qui avaient mis des drapeaux tricolores à leurs images²⁵.

Il mesure la distance parcourue par l'écart frappant entre son attitude initiale vis-à-vis du monde extérieur et les rêves qu'il caresse désormais d'une humanité meilleure, se considérant lui-même, comme ses contemporains, porteur du « premier anneau d'une chaîne que j'accepte et que je montre à tous à mon poignet²⁶ », prenant sa place parmi les « bâtisseurs de la culture de demain²⁷ » : le présent maillon qu'il forme avec ses semblables est vite escamoté au profit des derniers anneaux de la lignée. Prophète, il vise à extraire le message contenu dans le présent pour les générations qui en hériteront, ce qui se révèle un exercice hasardeux et malaisé. Le ton apodictique adopté par le critique ne parvient pas à occulter les points d'achoppement contre lesquels il bute constamment dans les représentations de l'actualité.

En second lieu, l'image du présent ne se contrôlant pas aussi facilement que celle du passé, Aragon cherche à se projeter dans un futur hypothétique et, de ce point de vue, à évaluer l'engagement dont tel auteur fait preuve dans l'actualité. Il note à de nombreuses reprises la façon dont la pression des circonstances contraint l'individu dans ses actions, qu'il croit être le fruit de décisions :

C'est pourquoi je reviens ici, pour la seconde fois, réclamer de ceux qui écrivent, réclamer solennellement la prise de conscience du moment historique où ils se tiennent, et de la leçon qu'il comporte pour eux. Les forces de l'histoire, c'est-à-dire les hommes faisant leur propre histoire, vous déterminent, chers confrères, et rien ne sert de leur résister²⁸.

Rarement un livre a su donner ainsi l'impression de la réalité, de personnages pris dans la réalité, que l'auteur a vus, regardés, connus. Cette ménagerie humaine, c'est le résultat de l'expérience d'une vie [...] ²⁹.

25 Louis Aragon, «Message au congrès des John Reed Clubs» (conférence donnée à New York, fin avril 1935), *L'Œuvre poétique VI*, op. cit., p. 251.

26 *Ibid.*, p. 254.

27 *Ibid.*, p. 258.

28 Louis Aragon, «Du réalisme dans le roman» (article publié dans *Vendredi*, 2 avril 1936, repris dans *Pour un réalisme socialiste*), *L'Œuvre poétique VII*, op. cit., p. 75-76.

29 Louis Aragon, «Le Sang noir» (compte rendu paru dans *Commune*, n° 27 [novembre 1935]), *L'Œuvre poétique VI*, op. cit., p. 383.

Très vite, à *l'interdit* poétique s'était substitué *l'interdit* social, ou plus exactement, sous la pression des événements, dans la lutte où l'artiste se trouvait pris, ces deux interdits s'étaient confondus : *il n'y avait plus de poésie que de la Révolution*³⁰.

La poussée historique peut infléchir l'œuvre littéraire dans le sens de la révolution inéluctable : « L'histoire, c'est-à-dire les hommes qui la font, amène un Victor Hugo à substituer à ses fantoches, à ses Hernani, [...] l'image du réel Gavroche », comme elle peut la rejeter dans l'aberration : « [L]a réalité cent fois dans [les] derniers romans [de Huysmans] joue des tours singuliers à l'homme qui voudrait ne plus vivre que dans le pur monde des reflets [...] »³¹. Celui qui s'estime en prise sur le temps présent en subit souvent l'emprise sans s'en rendre compte. L'actualité parle d'elle-même dans les représentations qu'en donnent les romanciers, et bien souvent pour dire autre chose qu'eux. De ces allégories involontaires, Aragon tire la conclusion du trop répandu aveuglement des principaux concernés à l'égard de leur propre expérience du monde contemporain :

Ce qui se débat de *Gil Blas* à *Adolphe* par *Jacques le Fataliste*, les romanciers d'un siècle n'en ont guère eu conscience. Ils emportaient dans leurs nuées les reflets d'un monde changeant. Ils n'ont pas compris que la lutte qui les opposait et les divisait, la lutte pour et contre ce réalisme, qui triomphe dans le roman quand on approche des heures révolutionnaires, et qui va céder à leur lendemain, c'était un reflet de la lutte pour le libre échange, pour la nouvelle économie qui a besoin de dénoncer pour la briser la réalité féodale, ils ne l'ont pas plus compris que leurs successeurs, les romantiques, ne sauront que c'est l'extension du marché instauré par la bourgeoisie qui leur vaut cet engouement de l'exotisme, et l'apport des sources poétiques des pays lointains de Camoëns à Pouchkine, du *Pantchatantra* à Longfellow³².

Cette évolution, qui se traduit dès maintenant par un renforcement des antagonismes des classes, ne peut pas ne pas se refléter dans cette œuvre, si profondément liée au réel ; et donc, même et surtout si Eugène Dabit croit pouvoir demeurer au-dessus de ce débat, elle risquera de se traduire contre lui-même, contre l'homme sincèrement attaché à la cause prolétarienne que nous connaissons³³.

Le romancier qui traduit [« la force qui pousse l'histoire en avant [qui] est cette lutte même où ces camps s'affrontent »] (consciemment ou inconsciemment), est souvent le jouet de cette lutte³⁴.

La conscience du risque de se montrer inconscient ressort tout autant des œuvres littéraires d'Aragon, qui en fait la principale leçon dont elles sont porteuses au sujet du temps présent. Selon l'analyse grammaticale des occurrences du présent de l'indicatif dans *Les Voyageurs de l'impériale* proposée par Françoise Ruillier-Theuret,

30 Louis Aragon, « John Heartfield et la beauté révolutionnaire », *L'Œuvre poétique VI*, op. cit., p. 267. L'auteur souligne.

31 Louis Aragon, « Défense du roman français » (intervention à la Salle Poissonnière, janvier 1936), *L'Œuvre poétique VI*, op. cit., p. 439.

32 *Ibid.*, p. 437.

33 Louis Aragon, « De trois livres », *L'Œuvre poétique VI*, op. cit., p. 58.

34 Louis Aragon, « Défense du roman français », *L'Œuvre poétique VI*, op. cit., p. 439.

le sens de l'entreprise historique d'Aragon serait contenu dans la métaphore du titre, explicitée par l'auteur maintes fois dans le récit :

C'est le temps des « voyageurs » de l'impériale, collés aux choses et qui ne voient pas plus loin que le bout de leur nez [...], qui ne gèrent ni ne comprennent les événements dans lesquels le présent les plonge sans aucun recul, ils ne sont pas informés de ce qui se passe « en bas, entre les chevaux et la rue ». Le roman revient suffisamment sur le sens de ce titre, pour qu'on puisse y voir la clé de l'écriture et peut-être le sens profond de cet emploi du présent tout à fait particulier : « Je pensais que cette impériale était une bonne image de l'existence, ou plutôt l'omnibus tout entier. Car il y a deux sortes d'hommes dans le monde, ceux qui pareils aux gens de l'impériale sont emportés sans rien savoir de la machine qu'ils habitent, les autres qui connaissent le mécanisme du monstre, qui joue à y tripoter³⁵. »

Ce qui vaut pour les personnages convient parfaitement à leurs créateurs, suivant Aragon qui les rapproche continuellement dans ses critiques et essais théoriques. Entre jouer et être joué, la ligne est mince pour le romancier qui, s'il se montre maître de sa machine romanesque, n'est lui-même qu'un passager du véhicule historique.

La crainte de se voir frappé de cécité complète ou partielle à l'égard du mouvement de l'Histoire est partagée par des critiques soviétiques, notamment par I. Serguievski qui, dans un article visant à réhabiliter certains romanciers bourgeois du XIX^e siècle, s'appuie sur un argument pouvant toutefois se retourner contre les romanciers révolutionnaires :

La démonstration de la réalité est marquée du sceau d'une limitation de classe, bien qu'elle ne soit pas nécessairement sous la dépendance directe des opinions et des convictions de l'écrivain, mais qu'au contraire elle ne coïncide souvent pas avec ces opinions et ces convictions, et même les contredise³⁶.

Dans la même perspective, Georg Lukács et Mikhaïl Lifchits constatent à propos des grands romans du siècle les ayant précédés que « la lucidité critique vis-à-vis du présent est souvent liée à des positions politiques réactionnaires ou conservatrices : les plus grands romanciers réalistes du XIX^e siècle, depuis Balzac jusqu'à Dostoïevski, sont là pour en témoigner³⁷ ». Ces analyses font état du double blocage auquel sont confrontés les écrivains réalistes socialistes. D'un côté, le legs du passé contrarie l'élaboration d'un présent tel qu'ils le souhaitent voir advenir : les maîtres anciens du réalisme, dont ils ne peuvent écarter l'apport fondamental, contreviennent à l'équivalence que les théoriciens soviétiques tentent d'institutionnaliser entre la vision du monde et la mise en texte de la réalité. De l'autre, leurs conclusions laissent

35 Françoise Ruillier-Theuret, « Un romancier à la recherche de son temps : présent en contexte passé et choix narratifs dans *Les Voyageurs de l'impériale* », *Français moderne*, vol. 73, n° 1 (2005), p. 53.

36 I. Serguievski, « "Sociologysty" i problemy istorii russkoj literatury » (Les « sociologistes » et les problèmes de l'histoire de la littérature russe), *Literaturnyj kritik (Le Critique littéraire)*, n° 2 (1934), cité dans Michel Aucouturier, *Le Réalisme socialiste, op. cit.*, p. 73.

37 Georg Lukács et Mikhaïl Lifchits, « Naodelo! » (Assez!), *Literaturnaja gazeta (La Gazette littéraire)*, 15 février 1940, cité dans *ibid.*, p. 76.

présager un possible reclassement des œuvres actuelles, puisque le présent, lorsqu'il sera à son tour passé, est susceptible d'être semblablement revisité à la lumière de nouvelles données idéologiques.

Se réfugier dans le passé pour garantir son avenir

Dans ces conditions, pour Aragon, écrire sur sa réalité présente risquerait de trahir certains attachements à des aspects de la vie contemporaine dépendant, comme on pourrait le découvrir plus tard, de la domination capitaliste sur la société française de son époque. Voilà la force de l'idéologie soviétique : l'auteur développe de la méfiance par rapport à lui-même, à son inconscient probablement pénétré des valeurs bourgeoises. Cette conscience du danger que recèlent ses propres créations engendre des gestes d'autocensure, dont le plus grand chez Aragon est le refus de représenter l'actualité.

La solution à cette « impossibilité » esthétique se trouve dans le recours au genre historique. L'auteur, en prise sur son sujet parce qu'il n'est plus pris dans son époque, y montre une réalité passée nécessairement dominée par les questions financières et les iniquités sociales. Son propre présent y est alors considéré comme un avenir hypothétique anticipé à partir du temps de la narration, où toute erreur de jugement est imputable au réalisme des points de vue faussés des personnages trop « pris dans leur réalité » pour y lire correctement les signes du futur en élaboration. Libre aux lecteurs d'y déceler une appréciation critique de l'époque où l'œuvre a été rédigée. Cette entorse majeure faite aux préceptes du réalisme socialiste quant à l'actualité devient une prescription sous la plume d'Aragon dans son article « Le roman terrible », paru le 15 décembre 1938 dans *Europe* et qui peut être tenu pour l'apogée de ses travaux sur l'art du roman à l'ère du réalisme socialiste. Il y défend un ultime paradoxe temporel suivant lequel l'avenir du roman est d'être historique :

[J]e proclame ici que là est l'inéluctable avenir du roman, qui nécessitera toujours plus des romanciers qu'ils agissent en historiens, fût-ce pour raconter une petite anecdote futile et d'apparence oiseuse. Désormais, la conscience de l'histoire est trop imposée au lecteur pour que le romancier puisse, sans en avoir pénétré le secret, donner à quoi que ce soit cette vraisemblance sans laquelle on ne saurait persuader ledit lecteur de tourner les feuilles de son livre³⁸.

Au fil de ses réflexions sur la création romanesque, la focalisation s'est déplacée du réalisme à l'histoire, la question temporelle sous-jacente à la représentation du réel l'emportant sur toutes les autres.

En somme, pour qualifier le rapport au temps présent de ce romancier révolutionnaire toujours tourné vers le futur au point de se confiner à la littérisation du passé, on pourrait ironiquement lui renvoyer ce qu'il a écrit lui-même dans la postface des *Cloches de Bâle* au sujet de la période sèche précédant sa découverte du réalisme et le début de la rédaction du *Monde réel* : « C'est l'époque des textes de passage. Ils tiennent au passé, ils vont vers l'avenir, et leur plaie est de constamment

38 Louis Aragon, « Le roman terrible » (article paru le 15 décembre 1938 dans *Europe*), *L'Œuvre poétique VIII* : 1938, Paris, Livre Club Diderot, 1979, p. 366.

essayer de justifier demain par hier³⁹.» Le handicap du temps présent conçu par Aragon, dont les romans réalistes socialistes vont vers le passé parce qu'ils tiennent au futur, serait donc de toujours ressentir le besoin de se justifier en regard de l'avenir.

39 Louis Aragon, «C'est là que tout a commencé...», *Œuvres romanesques complètes I, op. cit.*, p. 689-690.

Références

- ARAGON, Louis, *L'Œuvre poétique VI: 1934-1935*, Paris, Livre Club Diderot, 1975.
- , *L'Œuvre poétique VII: 1936-1937*, Paris, Livre Club Diderot, 1977.
- , *L'Œuvre poétique VIII: 1938*, Paris, Livre Club Diderot, 1979.
- , *Œuvres romanesques complètes I*, édition publiée sous la direction de Daniel Bournoux avec la collaboration de Philippe Forest, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1997.
- AUCOUTURIER, Michel, *Le Réalisme socialiste*, Paris, Presses universitaires de France (Que sais-je?), 1998.
- BOUCHARENC, Myriam, *L'Écrivain-reporter au cœur des années trente*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2004.
- DAIX, Pierre, *Aragon. Une vie à changer*, édition mise à jour, Paris, Flammarion, 1994 [1975].
- FOREST, Philippe, «Notice» des *Cloches de Bâle*, dans *Œuvres romanesques complètes I*, édition publiée sous la direction de Daniel Bournoux avec la collaboration de Philippe Forest, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1997, p. 1258-1276.
- OLIVERA, Philippe, «Aragon, "réaliste socialiste": les usages d'une étiquette littéraire des années Trente aux années Soixante», *Sociétés & Représentations*, n° 15 (2003), p. 229-246.
- RAVIS-FRANÇON, Suzanne, «Des discours de Jaurès au discours d'Aragon dans *Les Cloches de Bâle* et *Les Beaux quartiers*», *Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet*, n° 2 (1989,) p. 101-133.
- ROBIN, Régine, *Le Réalisme socialiste. Une esthétique impossible*, Paris, Payot, 1986.
- RUILLIER-THEURET, Françoise, «Un romancier à la recherche de son temps: présent en contexte passé et choix narratifs dans *Les Voyageurs de l'impériale*», *Français moderne*, vol. 73, n° 1 (2005), p. 40-58.
- VASSEVIÈRE, Maryse, «Aragon journaliste à *L'Humanité*: du reportage à l'écriture», dans Myriam BOUCHARENC (dir.), *Mélusine. Cahiers du centre de recherche sur le surréalisme*, n° XXV: «L'universel reportage», Paris, L'Âge d'homme, 2005, p. 147-162.



Mesure et démesure du roman

NATHALIE PIÉGAY-GROS

Le discours d'Aragon sur le roman est extrêmement abondant et souvent contradictoire. Pour tenter de le cerner, comme toujours chez cet auteur, il faudrait distinguer entre les périodes, rétablir le poids des circonstances. Quelles que soient les constantes que l'on peut établir, il demeure que le discours sur le roman, refoulé, dénié, pendant la période surréaliste, est bien différent dans la période du *Monde réel*, et les romans de cette période diffèrent encore de ceux qui suivent *La Semaine sainte* et compliquent encore la donne. En outre, Aragon n'accorde pas d'importance, on le sait, à la différence prose/poésie, et encore moins à ce qui pourrait définir de façon stricte des genres, qu'il préfère toujours mélanger¹. Enfin, il ne faudrait pas croire qu'Aragon va abattre son jeu : pas plus sur ce terrain que sur aucun autre il ne renonce à maquiller les brèmes. Le discours sur le roman est, par ailleurs, aussi un discours sur soi, sur le réalisme, sur la mémoire.

Il faut commencer par distinguer entre différents usages du mot *roman* selon Aragon. Le roman signifie tantôt le genre romanesque, tantôt un rapport à soi, une histoire que l'on se raconte, constitutive de l'identité du sujet et de sa quête de continuité. À propos du *Paysan de Paris*, Aragon dit qu'il est «le roman de ce qu'il fu[t] dans ce temps-là²». Il faut prêter la plus grande attention à l'emploi de ce terme : le roman apparaîtrait bien comme la forme supérieure de la continuité de soi et de la cohérence, celle qui permet de l'appréhender *a posteriori*.

Le roman est en ce sens une forme qui ne peut pas être pensée en fonction des critères de vrai et de faux : la question n'est pas de savoir si Aragon brode, affabule, s'il invente ou s'il dit le vrai sur sa vie. Il fait du roman le dépositaire de l'identité et de la mémoire. Car l'on sait que *Le Paysan de Paris* n'est pas un roman — il a même été écrit dans la négociation douloureuse avec l'interdiction du roman prononcée par Breton. Mais il est pourtant, aussi, et c'est ainsi qu'Aragon le caractérise, le roman de ce jeune homme qui avait vingt-neuf ans lorsqu'il l'a publié. C'est en ce sens aussi que, pour Aragon, l'*Œuvre poétique*, comme l'a montré dans

1 «[T]out m'est également parole», écrit Aragon dans «Une année de romans» (Aragon, «Une année de romans», dans *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, édition établie et présentée par Marc Dachy, Paris, Gallimard [Digraphe]/Mercure de France, 1994, p. 146).

2 Louis Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*, Paris, Flammarion (Champs), 1981 [1969], p. 54.

sa thèse Josette Pintueles-Lefaure³, est une entreprise romanesque, qui confirme que le roman est un archi-genre, celui qui peut contenir tous les genres — la poésie, l'essai, l'article de journal — mais aussi et peut-être surtout dessiner l'horizon d'une cohérence du sujet. Autrement dit, seul le roman peut contenir le risque de la dispersion et faire sa place aux contradictions. C'est pourquoi aussi le roman tient lieu d'autobiographie: «[C]hez moi [...] l'emporte le vent de l'imagination sur celui du strip-tease, la volonté de roman sur le goût de se raconter⁴.» Mais imaginer, c'est aussi se raconter, de façon biaisée.

Si cette conception aragonienne du roman rejoint ou annonce certaines pratiques qui feront de la fiction — terme qui ne fait pas partie de son vocabulaire — une des voies de l'écriture de soi, il n'en demeure pas moins que le roman tel que le pense et le pratique Aragon relève aussi de la grande tradition réaliste: c'est un genre qui cherche à exercer une prise sur le monde réel et auquel il prête une fonction qu'on pourrait dire heuristique; il permet d'interroger, d'enquêter, de comprendre peut-être. Les métaphores sont nombreuses qui disent le roman comme machine, organisation complexe en vue de la connaissance:

Le roman est une singulière invention humaine, une machine, au sens moderne du mot, à transformer au niveau du langage la conscience humaine. J'avais raison de dire que c'était un langage extrêmement ambitieux, lequel ne se contente pas de demander du feu à un fumeur rencontré sur la plate-forme de l'autobus⁵.

Dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*, il dira que le réalisme, c'est la cohérence du récit⁶, et cette cohérence dépend largement de la mesure du roman. C'est dans cet esprit qu'Aragon refuse par exemple la caricature, qu'au demeurant il ne s'interdit pas, mais qu'il réproouve comme art romanesque. Dans la préface d'*Aurélien*, il revient sur ce souci de «sous-écrire la réalité». Il ne faut pas y voir une volonté de l'édulcorer (elle correspondrait bien peu à la mentalité de son auteur), mais plutôt une manière de prendre la juste mesure du monde grâce à l'écriture, à l'invention et au personnel romanesques:

Le recours à la caricature, dans le roman, me semble une des pires formes du désespoir. Non que je sois incapable de désespérer. Mais je disais que je crois nécessaire de montrer les hommes avec, en eux, une confiance qu'il m'importe peu au bout du compte d'avoir mal placée. De laisser à mes personnages des proportions humaines. Même si j'écris *contre* mes personnages. Enfin, j'ai toujours

3 Josette Pintueles Lefaure, «L'œuvre poétique d'Aragon. L'œuvre au défi», thèse de doctorat en histoire et sémiologie du texte et de l'image, Paris, Université Paris Diderot, 2012.

4 Louis Aragon, «Les Clefs», *Les Lettres françaises*, n° 1015, 6 février 1964.

5 Louis Aragon, «La Fin du Monde réel», *Œuvres romanesques complètes IV*, édition publiée sous la direction de Daniel Bournoux avec la collaboration de Bernard Leuilliot et Nathalie Piégay-Gros, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2008, p. 621.

6 Louis Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*, op. cit., p. 74.

prétendu qu'il fallait ne pas regarder la réalité à la loupe, mais au contraire la *sous-écrire*, se refuser à prendre argument des traits monstrueux de la réalité⁷.

Prendre avec le roman la mesure du monde, c'est s'ouvrir un chemin dans le réel et ainsi y trouver un rythme qui ne soit pas pur emportement.

Mais cette maîtrise n'est pas limitative : parce qu'il est un archi-genre, dont la fonction ne s'épuise pas dans la représentation et la juste mesure du monde, le roman est indéfini. Plus, il est le nom de l'infini et une force d'illimitation. Le roman accueille, en effet, tous les langages ; sa plasticité lui permet tous les excès : il est souvent, chez Aragon, un roman-monstre. Le roman, pour l'auteur d'*Henri Matisse, roman*, rime avec liberté, avec absence de limitation. C'est ainsi que dans l'article de 1964 « Les Clefs », Aragon fait l'éloge de la jeune génération en train de renouveler le roman, « cette invention toujours réinventée, ce radar dont on n'aura jamais fini de découvrir les étranges possibilités. Cet instrument qu'au râtelier raccrochent ceux qui par là se condamnent à perpétuité⁸... ». La métaphore du jeu insiste sur la liberté et aussi sur la part du risque qui est toujours liée à l'écriture romanesque. Elle est naturellement très présente dans *Le Mentir-vrai* : « D'ailleurs, je ne m'appelais pas Pierre [...]. Tout cela c'est comme battre les cartes. Au bout du compte, le tricheur a gardé en dessous l'as de cœur, et celui qu'on appelle un romancier, constamment, fait sauter la coupe⁹. »

Le roman mesure le réel, permet de le représenter et de le maîtriser — c'est sa vertu réaliste. Mais il se moque aussi de toute règle, de toute mesure. Dans *Blanche ou l'Oubli*, Aragon dira du roman, en rasant avec le métalangage structuraliste et linguistique de l'époque, qu'il est une « science de l'anomalie¹⁰ ». Mais c'est surtout avec *La Défense de l'infini* qu'on comprend que le roman est aimé pour la démesure qu'il autorise, jusqu'au point où il se détruit d'être si in(dé)fini : il autorise l'illimitation de l'écriture, et donc du sujet, au risque de la folie. Aragon cherche à faire entrer, avec *La Défense de l'infini*, l'infini dans le langage ou dans la création ; l'écriture peut alors se fracasser sur l'impossibilité d'une forme qui lui permette de se stabiliser. Aragon n'a cessé de commenter ce roman pour souligner son abondance extraordinaire, son statut bordélique, orgiaque¹¹, son caractère énorme, hors norme :

[J]e cherchais, en même temps que je poursuivais le défi d'un roman-comble [...], à faire naître à partir du roman reconnu tel, une nouvelle espèce de romans enfrenant toutes les lois traditionnelles de ce genre, qui ne soit ni un récit

7 Louis Aragon, « Voici le temps enfin qu'il faut que je m'explique... », préface à *Aurélien*, dans *Œuvres romanesques complètes III*, édition publiée sous la direction de Daniel Bournon avec la collaboration de Bernard Leuilliot, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2003, p. 6. L'auteur souligne.

8 « Les Clefs », *art. cit.*

9 Louis Aragon, *Le Mentir-vrai*, *Œuvres romanesques complètes IV*, *op. cit.*, p. 1323.

10 Louis Aragon, *Blanche ou l'Oubli*, Paris, Gallimard, 1967, p. 474.

11 La métaphore est partout dans *Les Incipit* du roman comme bordel. Voir par exemple : « [L']orgie des mots, le roman, qui existe et mérite son nom par la multiplicité permise de ses participants, la liberté potentielle des rapports entre eux, passant de la nature verbale à la nature humaine » (Louis Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*, *op. cit.*, p. 70).

(une histoire) ni un personnage (un portrait), et que la critique devrait par suite envisager les mains nues, sans aucune des armes avec lesquelles elle a beau jeu d'exercer sa stupide cruauté, puisqu'il n'y avait plus de règle du genre. Il ne s'agissait d'ailleurs pas de désarmer la seule critique : ma tâche était plus difficile, car, ce roman qui n'en serait pas un, je l'écrivais, je m'imaginai l'écrire, pour démoraliser mes amis, ceux qui se proclamaient les ennemis irréductibles de tout roman¹².

Ce parti pris de la démesure interdit de réduire le roman à l'intrigue et fait du langage une forme de ravage, comme le voulait déjà *Le Paysan de Paris*:

Les romanciers racontent gentiment d'affreuses histoires qui se dénouent. [...] leur marotte a l'air d'une niaise, la volonté de roman c'est-à-dire. Une fois lancé, vous comprenez, on ne peut pas s'occuper d'autre chose, on suit son sujet. [...] ce qui fait le roman, c'est la péripétie [...]. À quoi se résume une histoire, [...] voilà un bon sujet de bachot [...]¹³.

Plus tard, dans *Henri Matisse, roman*, Aragon revient longtemps sur ce roman détruit en 1927 et entreprend un éloge de la digression, facteur évident d'amplification de *La Défense de l'infini*, qu'il caractérise en ces termes :

[U]n essai dément d'antithèse à la vie par la vie-même, une juxtaposition de près de cent personnages dont les pas ne se recoupaient pas, ou pas forcément, ou pour n'en rien conclure, plusieurs fois ou une fois, rien qu'une, comme de s'être croisés dans l'escalier, je salue à tout hasard cette Dame, ou ce Monsieur, les sexes sont en ce siècle à ce point incertains! [...]

Il y avait cent étrangers, ou à peu près, je m'étais pourtant juré de m'en tenir à cent, mais peut-on limiter la foule par décret? cent étrangers l'un à l'autre, tous habitant une parenthèse, ou logement, et formant un sens distinct, etc., séparé [...] j'avais feint de montrer ceci ou cela, pour qu'on s'en fasse une idée fausse, chacun la sienne, des amis, des passants, des idiots, consternés, consternants... leur cachant des centaines de pages, me cachant des centaines de pages... couvertes de cris et d'écritures, racornies au bord, ici et là froissées, sales, recollées, grouillant de mots impurs, de ratures, d'intrus, d'ivrognes, de putains, de collages¹⁴.

Ce roman énorme, hors norme, est opposé au «roman-bibelot¹⁵» et donne lieu à l'apologie du roman comme lieu de la complexité, de l'hétérogénéité; l'image du roman comme «bordel», comme «compost» est alors employée:

[M]achinerie, une machination, un machin, quoi! un peu plus compliqué, complet, complexe (je dirais bien completif... si nous faisons de la botanique, où se dit selon Littré, par exemple, que la préfoliation est complective quand les feuilles se recouvrent par leurs côtés et leurs sommets), enfin un truc comploté, mijoté,

12 *Ibid.*, p. 49-50.

13 Louis Aragon, «Le Mauvais Plaisant», *La Défense de l'infini*, Paris, Gallimard (Les Cahiers de la NRF), 1997, p. 417-419.

14 Louis Aragon, *Henri Matisse, roman*, Paris, Gallimard, 1971, t. 2, p. 151-152.

15 *Ibid.*, p. 149.

composite pour parler architecture à moins qu'étant de secte fouriériste vous n'entendiez ce mot comme le nom de la *passion qui engendre les entraînements*... un compost, où toutes sortes de merdes se mêlent à la terre, une complicité de vous et moi... avec chausse-trapes, vampires de poches, fausses portes, murs pivotants, fenêtres peintes, miroirs transparents, souterrains à donner le tournis à l'acarus sarcopte en personne, yeux à fermeture-éclair, espiègleries de radars et mille et une autres nuits, enfin comme ces dessins de paraphes où le plein succède au délié avec des courbes de slalom, et l'on en oublie le portrait du bonhomme pour n'y voir que la perfection des parenthèses [...] le roman, *allégé* de ce qui n'est pas «nécessaire» à l'histoire principale, devient une pierre lourde, et roule dans le puits. La parenthèse est ce que l'on appelle aussi bien la *poésie*. Le merveilleux inutile. Qu'à tort on prendrait pour une sorte de lest, à la première saute de vent dont on se débarrasse¹⁶.

Cette démesure du roman, en un sens, est aussi un rejet du roman comme forme bourgeoise à l'époque surréaliste¹⁷. Il est certain que l'excès est une constante dans l'écriture d'Aragon et qu'il n'est pas propre au roman — on le retrouve par exemple dans une forme de lyrisme à l'ampleur exceptionnelle, souligné souvent par des métaphores qui renchérisent sur l'éloquence, l'inflexion oratoire¹⁸.

Mais c'est dans le roman qu'Aragon peut donner toute la mesure de cette démesure. Aussi est-il remarquable qu'à l'inverse Aragon ait tenté une forme de roman minimal : la tentation d'une miniaturisation du roman. *Le Libertinage* démoralise le roman par la manipulation contraire : il s'agit cette fois de le réduire au strict minimum. «Le plombier est venu réparer l'évier de la cuisine» : phrase à lire non pas comme une amorce, mais comme un aboutissement, une fin du roman, qui se suffirait à lui-même, avec sa charge érotique implicite et son refus de tout développement¹⁹. Aragon dit aussi avoir rêvé d'écrire «un roman qui aurait la brièveté d'un signe obscène qu'une femme fait à un homme dans un train²⁰».

La miniaturisation du roman est une manière extrémiste de répondre à l'angoisse que suscite la fin de l'écriture. Aragon rêve son perpétuel inachèvement, qui prit la forme d'une grecque, dont il a médité le roman :

[J]e voulais écrire le roman d'une grecque, j'entends au sens décoratif du mot, un type donné de grecque dont je chercherais et suivrais à la fois dans le temps, et dans l'espace, c'est-à-dire à Paris, sur les murs des maisons d'époques diverses,

16 *Ibid.*, p. 149-151. L'auteur souligne.

17 «Il paraît, on le dit, ou pour être juste on l'insinue, que tout finira par faire une histoire. Oui, pour les cons. Il faut dire qu'ils voient partout des romans, des romances. Il y en a, s'ils ont rencontré un Monsieur portant un chapeau rose, ils le racontent. Tout leur est histoire, un petit bout de bois, un adultère, un gardénia. Cela constitue un amas somnifère de légendes. Supposez que tout ce que je dis est d'un caractère plutôt scientifique.» Et plus loin : «C'est une manie bourgeoise de tout arranger en histoire» (Louis Aragon, «Le Con d'Irène», *La Défense de l'infini*, op. cit., p. 306-307).

18 Pour des exemples précis, voir Nathalie Piégay-Gros, *L'Esthétique d'Aragon*, Paris, SEDES, 1997, p. 71-75.

19 Louis Aragon, *Le Libertinage, Œuvres romanesques complètes I*, édition publiée sous la direction de Daniel Bournoux avec la collaboration de Philippe Forest, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1997, p. 409.

20 Louis Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*, op. cit., p. 94.

sur les mouchoirs brodés, dans les reliures des livres ou les ornements des journaux, le déroulement qui n'a aucune raison de s'arrêter, et qui constituerait par suite pour le roman un héros jamais menacé par la mort²¹.

Il est évident que la propension à la démesure est plus familière au génie d'Aragon que cette exténuation qu'il pratique ici par provocation, pour détruire le roman par ses propres moyens. Mais dans les deux cas, les variations sur la taille du roman sont la recherche d'une réponse qu'Aragon entend trouver à la double contrainte qui est la sienne à l'époque surréaliste : maintenir l'écriture romanesque et prendre en compte l'interdit qui pèse sur le roman. Faire trop long, prendre le parti de l'infini, c'est sortir du cadre romanesque. Faire minuscule, intensifier à l'extrême, c'est aussi remettre en cause le roman : dans cette période de crise très forte du roman, Aragon joue avec les limites du roman et donne à comprendre qu'il est à la fois le genre de la mesure — du monde et de soi — et celui de la démesure, à maintenir coûte que coûte, de l'écriture²².

Nous l'avons dit, si le roman pour Aragon est un archi-genre dont la nécessité est maintenue même pendant la période surréaliste, c'est qu'il est promesse d'une forme qui contienne et rassemble, qui contre la dispersion et la perte d'identité et de mémoire. Mais c'est aussi parce qu'il n'est pas la fixation mais le mouvement. La mythologie de l'incipit a une part de vérité incontestable : l'incipit dit l'amour des commencements, ce bonheur évident de se frayer soudain une voie dans un monde inconnu, bonheur que rien ne permettait d'anticiper et qui naît de la poussée du langage. Dans la préface de 1924 au *Libertinage*, Aragon refuse la « trace » au profit du « pas » :

Tout au plus Humilis écrivait-il ses alexandrins en hélice autour des réverbères, à la craie. Je voudrais que tout ce qui me passe par la tête y durât si peu, que moi-même je ne retrouve jamais la mémoire de ma pensée. Que toute démarche de mon esprit soit un pas, et non une trace²³.

C'est cela le roman : non pas une caisse d'enregistrement, un lieu d'archivage, mais une dynamique, un mouvement. S'il ne fixe pas, le roman ne délimite pas non plus ; il fait bouger, il déplace, il transporte :

Il m'arrive de penser que les romans ont pour but de ramener l'homme à la situation de l'enfance, briser ce cadre qui le limite, que les romans tendent à le mettre dans la situation d'insatisfaction de l'enfant, qui veut toujours en savoir plus. En tout cas, si j'écrivais des romans, moi, ce serait pour cela. Je lis des romans pour cela, pour retrouver cette avidité de connaître, pour cesser de me satisfaire de l'arithmétique élémentaire qu'on m'a enseignée. En savoir plus²⁴.

21 *Ibid.*, p. 59.

22 Voir Nathalie Piégay-Gros, « Le long pour l'un pour l'autre est court », dans Alexandre Gefen et Tiphaine Samoyault (dir.), *La Taille des romans*, Paris, Garnier, 2012, p. 204-223.

23 Louis Aragon, « Préface de 1924 », *Le Libertinage*, op. cit., p. 281.

24 Louis Aragon, *Blanche ou l'Oubli*, op. cit., p. 437.

Connaître ce que seuls les romans apprennent : ce qui se passe dans une tête, dans la tête des autres, dans celle des femmes, par exemple, quand on est un romancier. C'est pourquoi le roman est l'espace où le « je » peut se saisir et où, en même temps, un *nous* peut se dessiner : le roman c'est « le langage organisé pour moi. Une construction où je peux vivre, l'architecte sait que j'ai besoin de dormir, de manger, de rêver éveillé, il a ménagé des fenêtres pour l'air, des vitres pour la lumière, des cheminements d'eau dans les murs, enfin vous voyez ça²⁵ ». Le roman ouvre un lieu commun, « le moi qui crée, aussi bien à le lire qu'à l'écrire, le roman, tour à tour auteur et lecteur, le moi dont le pluriel est ce nous variable qui s'éteint si le roman cesse d'exister, ce nous extension du moi vers la mer ou la source, entre l'imagination et l'oubli²⁶ ». Connaître, ce n'est pas fixer, c'est presque l'inverse, explorer et démultiplier, inventer des espaces et des scènes où le moi s'oriente non pas vers un point fixe de son identité mais vers un horizon de sens : « [O]n passe de la banalité des choses quotidiennes à l'invention romanesque, à ce raccourci de nous, où l'on change de nom, se choisit un décor comme au théâtre, et tout d'un coup les événements prennent un sens²⁷. »

Le mentir-vrai est ce mouvement non dialectique qui fait glisser de l'attesté à l'inventé, du banal au romanesque, du développement à la condensation et à l'intensification : le roman est comme l'accordéon bleu qu'on déplie dans *Le Paysan de Paris*, rétractant ou contractant les lettres du mot *pessimisme*. Il développe et resserre, syncope ou délie. On aura compris qu'il est la mesure et la démesure de soi et de l'écriture. De l'écriture comme forme, extensible à l'infini, rétractable à l'échelle minimale de la phrase, et de l'écriture comme temps — remontée à l'enfance, défi jeté à la face du temps qui menace de s'arrêter. Mesure et démesure de l'identité du sujet : le roman le limite, le borne, contient sa dispersion.

Vous êtes écrivain, m'a-t-on dit, pour me limiter sans doute. [...] J'ai cherché, j'en conviens, comme d'autres dans l'opium, dans de petites histoires que j'inventais, l'illusion d'une puissance infinie sur le monde. Les événements se pliaient à mon gré. Je retouchais le Bon Dieu, je lui mettais des moustaches. J'ai même décrit des paysages par plaisir. J'ai aussi décrit des phrases, quand on croyait que je les écrivais²⁸.

Mais il l'illimite, le porte à la jonction d'un autre et d'un « nous », puisque le romanesque est toujours un « perdre-pied²⁹ ». Le roman est vertige, et dans le discours qui justifie et défend le réalisme, Aragon dira qu'il est maîtrise : mesure et démesure, vertige et maîtrise, Aragon, de façon non dialectique, demande l'un et l'autre, dans la contradiction assumée, au roman.

La démesure est donc à comprendre de manière multiple : le refus de la norme, le goût de l'excès, le refus d'une fixation qui serait délimitation ou bornage. Mais le roman est mesure, lieu que l'on puisse habiter, rythme que l'on puisse adopter

25 *Ibid.*, p. 131.

26 *Id.*

27 Louis Aragon, *Le Mentir-vrai*, *op. cit.*, p. 1331.

28 Louis Aragon, « Préface de 1924 », *Le Libertinage*, *op. cit.*, p. 281.

29 *Ibid.*, p. 282.

pour se rassembler. Ainsi le roman est promesse de compréhension, de maîtrise du réel, mais encore faut-il d'abord s'y immerger, faire corps avec lui, jusqu'au vertige, au risque d'y perdre pied. Le sens du concret qui est le sien n'est pas opposé à cette démesure : le concret, c'est l'inépuisable du monde, ce qu'il appelle aussi « le déballez-moi ça de l'univers³⁰ ». Le goût d'Aragon pour la description — des toilettes des femmes dans les romans du *Monde réel*, des uniformes des hommes, par exemple dans *La Semaine sainte*, des fleurs qui émerveillent le jeune Pascal dans *Les Voyageurs de l'impériale* — est sa façon de prendre la mesure de la diversité, de l'infinie diversité du monde réel. Le roman est le genre de ce bariolage, de cette immédiateté de la réalité. C'est ce type de connaissance qui est demandé, qui lui est demandé par Aragon. C'est peut-être pour cette raison qu'Aragon n'a jamais vraiment théorisé le roman. Il l'a pensé, en l'inventant, en l'écrivant, mais il n'a pas élaboré de métadiscours qui puisse en rendre compte, qui puisse le contenir et le comprendre. Les préfaces, les commentaires poursuivent le désir de roman là où ils tentent de le saisir, ajoutent au romanesque, si bien que le roman apparaît à lui-même comme son propre métadiscours, tandis que ce dernier est toujours et déjà romanesque.

30 Aragon évoque en ces termes l'écriture au jour le jour qu'impose la direction de *Ce Soir* et le feuilleton de deuxième page qu'il y tient, «Un jour du monde»: «[L']au fur et à mesure de notre vie... le déballez-moi ça de l'univers... ce qui me tient lieu de poème ou de roman, comme ça vous chantera de l'appeler» (Louis Aragon, «L'Année terrible», *L'Œuvre poétique VII*, Paris, Livre Club Diderot, 1977, p. 277-278).

Références

- ARAGON, Louis, *Blanche ou l'Oubli*, Paris, Gallimard, 1967.
- , «Les Clefs», *Les Lettres françaises*, n° 1015, 6 février 1964.
- , *La Défense de l'infini*, Paris, Gallimard (Les cahiers de la NRF), 1997.
- , *Henri Matisse, roman*, Paris, Gallimard, 1971, t. 2.
- , *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*, Paris, Flammarion (Champs), 1981 [1969].
- , *L'Œuvre poétique VII*, Paris, Livre Club Diderot, 1977.
- , *Œuvres romanesques complètes I*, édition publiée sous la direction de Daniel Bournoux avec la collaboration de Philippe Forest, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1997.
- , *Œuvres romanesques complètes III*, édition publiée sous la direction de Daniel Bournoux avec la collaboration de Bernard Leuilliot, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2003.
- , *Œuvres romanesques complètes IV*, édition publiée sous la direction de Daniel Bournoux avec la collaboration de Bernard Leuilliot et Nathalie Piégay-Gros, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2008.
- , *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, édition établie et présentée par Marc Dachy, Paris, Gallimard (Digraphe)/Mercure de France, 1994.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie, *L'Esthétique d'Aragon*, Paris, SEDES, 1997.
- , «Le long pour l'un pour l'autre est court», dans Alexandre GEFEN et Tiphaine SAMOYAUULT (dir.), *La Taille des romans*, Paris, Garnier, 2012, p. 203-223.
- PINTUELES LEFAURE, Josette, «L'œuvre poétique d'Aragon. L'œuvre au défi», thèse de doctorat en histoire et sémiologie du texte et de l'image, Paris, Université Paris Diderot, 2012.



La Mise à mort ou les *Mémoires d'un fou*: un réalisme au miroir brisé

DOMINIQUE MASSONNAUD

La Mise à mort (1965) commence par la fable d'un homme dont le reflet dans le miroir a disparu et s'achève par une image retrouvée qui engendre la folie du personnage. Le parcours conduit ainsi du «Miroir de Venise» au «Miroir brisé», selon les titres des premier et onzième chapitres, sans que les étapes intermédiaires — où l'on retrouve, dans la capitulation, le motif du miroir — soient organisées selon un agencement linéaire qui relèverait d'une traditionnelle composition. De fait, on a coutume de considérer que ce roman où «rien ne se passe plus selon la succession raisonnable des choses¹» fait entrer la production fictionnelle d'Aragon dans une sorte de troisième époque: celle des romans métaromanesques, influencés par le Nouveau Roman² ou, comme lui, pris par une conscience aiguë du pacte fictionnel traditionnel rendue sensible par les écritures de son détournement. De fait, *La Mise à mort* «est un roman qui est à la fois le roman et *sur* le roman, miroir et reflet, mensonge et réalité³». Cette production aragonienne parvient à la fois à raconter et à dire: à être fable et discours.

La Mise à mort s'inscrit donc pleinement dans les années 1950-1970, ce moment de la prose littéraire qui a pu être caractérisé comme un «moment linguistique» ou un «tournant énonciatif⁴», marqué par un «redevenir-discours» de la littérature, où le

1 Louis Aragon, *La Mise à mort*, *Œuvres romanesques complètes* V, édition publiée sous la direction de Daniel Bournoux avec la collaboration de Philippe Forest, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2012, p. 26.

2 Selon la définition de ce «genre» autre du roman proposée par Émile Henriot dans une critique de *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet datant de 1957 (Émile Henriot, «Le nouveau roman. *La Jalousie*, d'Alain Robbe-Grillet, *Tropismes*, de Nathalie Sarraute», *Le Monde*, 22 mai 1957).

3 Les termes sont ceux du narrateur-personnage, lorsqu'il caractérise son propre roman, en précisant qu'il commence, comme le roman que le lecteur tient entre les mains, par une première partie intitulée «Le Miroir de Venise». Cet élément donne donc, à l'évidence, une valeur métatextuelle au propos. Voir Louis Aragon, *La Mise à mort*, *op. cit.*, p. 133. Ce texte sera dorénavant désigné, dans les notes, par l'abréviation *MM*, qui renvoie à cette édition.

4 Julien Piat, «Roland Barthes et la langue littéraire vers 1960», dans *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009, p. 492.

texte est fréquemment « adressé, à un tu ou à un vous⁵ ». Pourtant, alors que 1965 est aussi l'année de parution de *La Maison de rendez-vous* de Robbe-Grillet — « roman non-aristotélicien⁶ », qui affirme n'avoir pas de rapport avec la réalité et dénonce l'arbitraire de la fiction — les mots de *réalisme* ou de *vraisemblable* et de *possible* sont remarquablement récurrents dans le texte d'Aragon. L'écrivain, qui n'a cessé depuis les années 1930 de se réclamer du « réalisme » en l'associant au merveilleux comme au politique, paraît alors élaborer une conception renouvelée de la notion ; elle invite à s'interroger sur la mise en scène de ce bien singulier « réalisme » de l'aventure qui se propose aussi de « changer le réalisme⁷ ».

De fait, la question de la représentation est présente de façon insistante et sur différents plans dans *La Mise à mort*. La fable de l'homme qui connaît une « atrophie », une « détérioration de son reflet⁸ », permet une exploration des profondeurs du narrateur-personnage devenu « sujet multiple » ou « ouvert ». Ce « je sans image⁹ », aux yeux bleus ou noirs et à l'identification troublée par le tourniquet des prénoms variables — Alfred ou Antoine devenu Anthoine — paraît relever de l'irréel, du fantastique, voire d'un « réalisme magique ». Ainsi, à la fin du troisième chapitre, une interrogation sur la possibilité de « l'invention d'une machine à percevoir les reflets qui nous sont insensibles » fait écho à une autre machine, *L'Invention de Morel* (1940), et à ce roman de Bioy Casarès où le personnage devient une sorte de figure que l'on dirait aujourd'hui hologrammatique. Pure apparition, projection vide ou point obscur de la représentation, le personnage de la fable d'Aragon paraît dépersonnalisé : il devient à la fois « celui que j'imagine » et « celui où je ne suis que l'imagination des autres¹⁰ », alors qu'il est aussi le romancier Antoine Célèbre, auteur d'un roman sur la jalousie. Le lecteur est pris au vertige d'une singulière mise en abyme : le trajet de cet instable caméléon qu'est le héros de la fiction se hérise de discontinuités discursives et de références autobiographiques assignables à Louis Aragon. Il est vrai qu'Antoine est aussi le second prénom de l'écrivain... Comme l'écrivait Luc Vigier,

La Mise à mort se donne comme le roman même des « frontières de la fiction », comme une ouverture manifeste de l'œuvre sur les interrogations fondamentales des zones de contacts et de « transparence » entre les univers communicants

5 *Ibid.*, p. 530.

6 Je reprends la formule de Gérard Klein qui, dans son éloge de *La Maison de rendez-vous*, en 1966, ajoute pour préciser le mode de construction de ce roman : « Ainsi le romancier [traditionnel] projetait-il dans son œuvre, par un artifice, la cohérence du monde réel où le temps semble choisir une seule ligne de conduite. Mais la réalité choisit entre tous les possibles selon des règles ignorées et ils coexistent toujours dans l'avenir » (Gérard Klein, « *La Maison de rendez-vous* : un roman de science-fiction ?, *Fiction*, n° 148 [mars 1966], reproduit sur le site Quarante-deux. Quelques pages sur la science-fiction [en ligne], archives [<http://www.quarante-deux.org/archives/klein/divers/maison.html>]).

7 *MM*, p. 475.

8 *Ibid.*, p. 106.

9 Selon l'analyse du roman proposée par Paule Plouvier dans « *La Mise à mort* : du sujet multiple au sujet ouvert », dans Mireille Hilsum, Carine Trevisan et Maryse Vassevière (dir.), *Lire Aragon*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 121-129.

10 *MM*, p. 130.

de l'autobiographique et de l'historique, entre les mondes traditionnellement écartelés de la raison et de l'imagination, du Moi et de l'Autre¹¹.

L'exploration de telles frontières engage ainsi la question de la représentation par le dévoiement de principes d'organisation ou de repérage, brouillant les attentes courantes du lecteur. Afin de détailler quelques enjeux de la pratique romanesque et du discours aragonien sur le réalisme que livre *La Mise à mort*, il s'agit donc de partir de points fixes et insistants qui permettent d'ancrer l'analyse. Dans ce contexte, le miroir constitue, à l'évidence, un premier élément récurrent : il est thème, motif, voire actant ou échangeur dans le texte et charge le roman d'une référence qui en fait aussi un sujet de réflexion critique et théorique.

Le miroir qui revient

La discontinuité compositionnelle de *La Mise à mort*, déjà évoquée, est d'emblée signifiée par les titres de chapitres : le cinquième, « Digression du roman comme miroir », ou le septième, « La Digression renversée ou le miroir comme roman ». S'ils exhibent un asianisme, voire un doublage ou un empilement des motifs qui fait sortir le roman d'un « ordre du discours » ou d'une « mise en intrigue » linéaire traditionnelle, ces titres renvoient aussi, de façon insistante, à la définition stendhalienne du roman qui a été souvent rappelée de manière doxique dans le champ littéraire à l'occasion des débats liés au « nouveau » roman, depuis les années 1950. La référence est explicitement présente dans le texte puisqu'Antoine précise — mais il s'agit, dit-il, d'un mensonge destiné à Ingeborg — que le livre qu'il est en train d'écrire « est un livre sur le roman qui est un roman, un roman en même temps qui est un miroir. Pas un miroir comme disait Stendhal qui promenait le sien sur les routes¹² ». Avec cette référence, le roman aragonien s'inscrit pleinement dans le contexte de sa production.

Comme le rappelle Bernard Leuilliot, *Les Lettres françaises* — revue dirigée par Aragon — ont fait paraître de nombreux articles consacrés à l'avant-garde romanesque : sur Claude Simon, par exemple. L'écho stendhalien y est présent et fonctionne alors comme un repoussoir. Ainsi, Claude Simon se démarque de la définition stendhalienne en décembre 1958, lorsqu'il considère que le « miroir promené le long d'un chemin » faisait du roman une simple succession ou addition linéaire d'épisodes, de descriptions ou d'analyses, dont la transformation doit à présent viser la « combinaison », l'« enchevêtrement » ou l'« imbrication » afin de faire du roman un « bloc indivisible¹³ ». La même année, Aragon salue *Le Vent et L'Herbe* en affirmant que l'« innovation formelle » y est présente jusque dans la « matière de

11 Luc Vigier, « Aragon, Alice et la traversée des glaces ou l'art kantien de franchir des frontières » [en ligne], *Frontières de la fiction*, colloque (1999-2000), Fabula, [http://www.fabula.org/colloques/frontieres/].

12 *MM*, p. 132.

13 Claude Simon, *Les Lettres françaises*, 4 décembre 1958, cité et analysé par Bernard Leuilliot dans « Aragon / Claude Simon » [en ligne], 2009, site de l'Erita, [http://www.louisaragon-elsatriolet.org/spip.php?article336].

la prose» et que Simon fait, par là, le «procès du roman¹⁴». Lors d'un entretien entre Hubert Juin et Claude Simon, paru dans *Les Lettres françaises* à l'automne 1960, l'auteur de *La Route des Flandres* (1960) précise son point de vue :

Hubert Juin : On peut dire que vous ne concevez pas le roman comme un miroir promené le long d'une route.

Lui [Claude Simon] : Aucunement. Il s'agit d'un miroir fixe. Dans le souvenir, tout se présente sur le même plan. Il n'y a pas de perspective dans le souvenir¹⁵.

Pourtant, si l'on sort d'une «perspective» traditionnelle — garante d'un vraisemblable hérité de la *Poétique* —, Simon dit aussi, au cours du même entretien : «[D]ans *La Route des Flandres*, tout est vrai.» À sa manière, *La Mise à mort* fait place à cette autre écriture du temps romanesque en la rapportant à la notion de réalisme et à l'idée de vérité qui est interrogée. Les questions paraissent ouvertes dans la première section : «C'est drôle, j'ai l'air d'arranger les choses, de monter, comme on dit pour un film, ma mémoire. Est-ce que le réalisme admet le montage, ou non¹⁶ ? » On lit dans l'antépénultième partie de *La Mise à mort* l'expression du vertige d'Alfred face à son roman : «Rien ne va plus. Tout ce qui précède ici se disloque [...] je ne pourrai plus rien expliquer à personne de cette histoire, la vraisemblance est foutue¹⁷.» Le discours du personnage vaut ici discours critique. Il prend aussi en charge, par la fable, une réalité de la réception des textes novateurs pour le public dans les années 1950 et 1960 : la déroute et le vertige qu'ils suscitent¹⁸.

Sortir de la thématique du miroir déplacé, lié au chemin, implique donc une saisie autre de la durée : en épaisseur, en densité. Elle engage un renouvellement de l'agencement textuel, de son effet pragmatique sur le lecteur, tout en affichant une saisie au plus près d'une expérience subjective partageable, parce qu'authentiquement sensible pour le récepteur du roman. *La Mise à mort* énonce aussi, sur le mode discursif, le choix de sortir de l'agencement linéaire et chronologique. Au début du deuxième chapitre, la «Lettre à Fougère» est insérée de façon décousue, et le texte le souligne : «Pourquoi cette lettre suivrait-elle fidèlement la chronologie du récit qui raconte des faits de 1939 mais n'est pas écrit en 1939¹⁹.» Plus loin, la référence à l'Alice de Lewis Carroll permet d'afficher le fait de «détruire toute chronologie de ce roman²⁰». Dans *Le Fou d'Elsa* (1963) on lisait déjà : «Vaincre le temps jusque dans sa loi même / Lui donner sens d'un inverse système / Il n'y a pas pour moi d'autre

14 Louis Aragon, *Les Lettres françaises*, 20 novembre 1958, repris dans «Un perpétuel printemps», *J'abats mon jeu*, Paris, Éditions français réunis, 1959, p. 20.

15 Hubert Juin, «Les secrets d'un romancier», *Les Lettres françaises*, 3 octobre 1960, entretien reproduit à la fin de l'article de Bernard Leuilliot, «Aragon / Claude Simon», *art. cit.*

16 *MM*, p. 39.

17 *Ibid.*, p. 307.

18 Pour une étude des ressorts de ces difficultés de lecture, voir Julien Piat, *L'Expérimentation syntaxique dans l'écriture du Nouveau Roman (Beckett, Pinget, Simon). Contribution à une histoire de la langue littéraire dans les années 1950*, Paris, Honoré Champion (Bibliothèque de grammaire et de linguistique), 2011.

19 *MM*, p. 49.

20 *Ibid.*, p. 136.

problème²¹». De fait, l'objet-miroir dans le roman aragonien est le plus souvent «fixe», selon le mot de Claude Simon, qu'il soit «miroir de Venise», «guilloché», «glace au-dessus du lavabo», miroir «dans un restaurant», «grande glace au-dessus de la cheminée» dans le bureau de l'écrivain ou «miroir Brot²²» (grossissant). Seul, un «miroir tournant» pivote sur lui-même. Devenu un titre de section pour le *Roman de Fougère*, ce «miroir tournant» devient aussi une figure de la méthode romanesque ou de la réception visée puisqu'il permet que «même l'action se coupe net». Avec lui, l'attention est «dérobée d'une scène pour la porter vers d'autres lieux, d'autres gens, dans une autre époque²³». Le mouvement tournant du miroir aragonien «prend dans son jeu les lumières de trente années, les spectres d'une vie, les décors du temps²⁴». Ainsi, l'objet concret permet au romancier de motiver la sensation de vertige, les effets de déplacement ou de condensation au sein même de la fiction.

Dans ce moment de l'histoire littéraire, il s'agit de faire place aux traces et aux strates mémorielles en recourant à des procédés neufs : l'usage du participe présent, par exemple, pour Claude Simon²⁵, ou le passage au présent qui caractérise certes l'écriture du nouveau roman mais aussi l'écriture aragonienne de *La Mise à mort*. On retrouve, parmi d'autres variantes, ce choix du présent dans le considérable travail de reprise des *Communistes* par Aragon, en 1966-1967, pour leur publication dans les *Œuvres romanesques croisées*. La postface qui clôt *Le Monde réel* souligne l'importance de ce choix alors que *Le Monde réel* est, depuis 1964, défait et débroché par la réécriture des romans de la série et par leur parution dans l'ensemble tout autrement agencé que sont les *Œuvres romanesques croisées*:

[À] relire ce roman, je me rendis compte que tout y était raconté comme après coup. Comme par un homme qui, au moment où il raconte ce qui se passe un beau jour, sait déjà ce que sera (ou même *a été*) le lendemain, ce que réservent les années à ces personnages. C'est à vrai dire une tradition du roman du XIX^e siècle qui veut que nous écrivions ainsi *au passé*. [...] je corrigeais les temps de mes phrases [...] ²⁶.

Cette réécriture a été remarquablement analysée dans un article de Jean Peytard qui s'attache aux ajouts du tome 4 des *Communistes*:

21 Louis Aragon, *Le Fou d'Elsa*, *Œuvres poétiques complètes II*, édition établie par Olivier Barbarant, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2000, p. 670.

22 *MM*, p. 3, 5, 20, 32 et 60.

23 *Ibid.*, p. 279.

24 *Ibid.*, p. 296-297.

25 Comme Simon l'indique dans un entretien avec Claude Sarraute, «l'emploi du participe présent me permet de me placer hors du temps conventionnel. Lorsqu'on dit : il alla à tel endroit, on donne l'impression d'une action qui a un commencement et une fin. Or il n'y a ni commencement ni fin dans le souvenir» (Claude Sarraute, «Avec *La Route des Flandres*, Claude Simon affirme sa manière», entretien avec Claude Simon, *Le Monde*, 8 octobre 1960, cité dans Julien Piat, «Roland Barthes et la langue littéraire vers 1960», *art. cit.*, p. 521).

26 Louis Aragon, «La Fin du *Monde réel*», *Œuvres romanesques complètes IV*, édition publiée sous la direction de Daniel Bournoux avec la collaboration de Bernard Leuilliot et Nathalie Piégay-Gros, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2008, p. 627-628. L'auteur souligne.

Libérée des contraintes narratives au passé, la présence du scripteur s'affirme. Un *Je*, polysémique, désignant, de surcroît, l'auteur et/ou le narrateur, s'installe dans le texte. Porte sa visée et sur le texte se réécrivant et sur son destinataire, tantôt lecteur, tantôt narrataire. Un espace de plus forte intensité se configure, dont les limites ne sont jamais définitivement ni définitoirement fixées²⁷.

On voit donc que ce qui caractérise les choix aragoniens pour la reprise des textes antérieurs engage aussi en profondeur l'écriture romanesque telle qu'elle est pratiquée et commentée dans *La Mise à mort*. Le miroir stendhalien transformé, figé ou arrêté et pivotant sur lui-même, signale des procédés caractéristiques à la fois des derniers romans d'Aragon et de cette réécriture qui, à partir de 1964, transforme les textes initialement parus dans *Le Monde réel*.

De fait, le miroir dans *La Mise à mort* permet aussi de mettre en lumière ce travail aragonien de relecture et de reprises. On lit ainsi, à propos des *Beaux Quartiers*: «[C]'est pourtant à cause de lui [le miroir Brot] que j'ai relu cet autre miroir de moi-même, le roman que j'ai fini en juin 1936 et que je vois aujourd'hui avec des yeux différents²⁸.» Yeux bleus ou noirs d'Antoine et regard critique d'Aragon. Les ajouts produits par la réécriture des romans antérieurs peuvent aussi être évoqués de façon plus implicite: l'idée d'une «vie débrouillée», assimilée à «un roman dont on n'a pas la clé» permet de souligner: «On ne sait même pas qui est le héros, positif ou pas²⁹.» La phrase de *La Mise à mort* renvoie alors à l'un des célèbres ajouts faits aux *Voyageurs de l'impériale* (1939) pour l'édition de 1965, à la fin du premier chapitre de la section «Vingtième siècle». On constate que, dans cette réécriture contemporaine de la production de *La Mise à mort*, l'hésitation sur le prénom est aussi le vecteur de l'interrogation: «Et, d'une certaine façon, je ne sais qui est le héros de ce roman: Mercadier ou Meyer, il faut dire Pierre ou Georges... Pour ma part, et à cet instant du moins, je pencherais pour Georges³⁰.» Le personnage devient ainsi fantoche ou figure floue et une proximité peut apparaître, avec les propos qui furent ceux de Robbe-Grillet dans *Pour un Nouveau Roman*, paru en 1963.

Le miroir, qui est le moyen de donner au sujet — auteur et personnage — sa complexité, permet de plus une mise en regard des productions: les livres sont

27 Jean Peytard, «Variantes et change des instances textuelles dans le tome IV des *Communistes* (Problèmes de méthodologie)» [en ligne], *Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet*, n° 1 (1988), p. 129-158, reproduit sur le site de l'Erita [http://www.louisaragon-elsatriolet.org/spip.php?article180].

28 *MM*, p. 128.

29 *Ibid.*, p. 44.

30 Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale, Œuvres romanesques complètes II*, édition publiée sous la direction de Daniel Bournoux avec la collaboration de Raphaël Lafhail-Molino, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2000, p. 873. Ce trait aragonien — «quel est celui qu'on prend pour moi?» — figure également dans *Aurélien*, à la fin du chapitre 54, où il est cette fois motivé dans la fiction: «“Roger, — gémit-elle, — Roger...” Qui c'était celui-là encore? Il allait lui casser la gueule. Il y avait une glace en face du lit. Il y vit soudain le spectacle, le désordre, la grossièreté de leur amour» (Louis Aragon, *Aurélien*, dans *Œuvres romanesques complètes III*, édition publiée sous la direction de Daniel Bournoux avec la collaboration de Bernard Leuilliot, Paris, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 2003, p. 356).

miroirs, comme le regard d'autrui ou les personnages. À propos de *Bonsoir Thérèse* d'Elsa Triolet, Antoine affirme : « Et moi qui croyais avoir en moi trouvé ces vues variables, ce glissement de la personnalité, je n'ai fait qu'emprunter, reprendre... je croyais créer, quand je reflétais³¹. » Plus encore, le miroir devient un point de passage. Il permet de briser les cadres et les limites. Le miroir est « moyen de transporter le drame d'un être à un autre³², d'un personnage à l'autre, d'un roman l'autre, d'un genre dans un autre : Othello passe ainsi dans *La Mise à mort*, tout comme *Hamlet*, *Edipe* ou Alice. Loin d'être l'écho d'une *mimesis* platonicienne, fondée sur la copie — qui génère une représentation mensongère parce qu'elle n'est que reflet — le miroir devient alors un élément déplacé et reconfiguré pour caractériser le roman aragonien. Garant de la porosité des catégories, il permet de dire le désancrage au principe de ce « réalisme sans rivages » ou « réalisme sans limites³³ » revendiqué par le signataire de *La Mise à mort* dans les années 1960. Il est le moyen et l'emblème de cette « ouverture » réclamée par Aragon dans « La Fin du *Monde réel* » en 1967 :

Quand il s'agit de la création, dans le roman, puisque c'est du roman que nous parlons, tout comme ailleurs, à la définition, aux limites, il faut substituer le principe d'invention, de la perpétuelle ouverture³⁴.

Cependant, à ce stade de l'analyse, on voit bien que les points de proximité, de ressemblance avec les préoccupations de nouveaux romanciers, comme Claude Simon — pour ce qui relève de procédés d'écriture, de l'inscription autre du temps dans le tissu romanesque —, ne suffisent pas à caractériser la singularité aragonienne. Elle est signalée par cet attachement au terme de *réalisme* : ce « réalisme très particulier à Anthoine³⁵ » comme à Aragon. Sauf à recourir aux effets de contamination, d'époque, de mode, on ne parvient pas à cerner tout à fait ce que montrent le commentaire et la pratique du roman dans *La Mise à mort*, en 1965, alors que ce « livre » se définit aussi comme « le roman du réalisme, du réalisme contemporain. Avec ses difficultés, ses contradictions, ses problèmes³⁶ ». Quand on lit : « [C]est peut-être le réalisme même qui est le héros positif³⁷ » de *La Mise à mort*, la référence proprement stendhalienne peut être ici éclairante pour développer l'enquête.

31 *MM*, p. 301.

32 *Ibid.*, p. 131.

33 On sait que le « réalisme sans rivages » est une formule de Garaudy qu'Aragon reprend allusivement dans *La Mise à mort* à plusieurs reprises : « À moins qu'on change la définition du réalisme, qu'on en recule les berges » (*ibid.*, p. 17) ; « [C]e n'est pas le réalisme, c'est la réalité qui est sans rivages » (*ibid.*, p. 361). Dans « La Fin du *Monde réel* », la notion est transformée en « réalisme expérimental » ou « réalisme sans limites » pour être aussitôt redéfinie par cette phrase : « Ce qu'Apollinaire au vrai envisageait par l'emploi du mot *surréalisme* » (Louis Aragon, « La Fin du *Monde réel* », *Œuvres romanesques complètes IV*, *op. cit.*, p. 642. L'auteur souligne).

34 Louis Aragon, « La Fin du *Monde réel* », *Œuvres romanesques complètes IV*, *op. cit.*, p. 638.

35 *MM*, p. 17.

36 *Ibid.*, p. 361.

37 *Ibid.*, p. 360.

La leçon de Stendhal

En effet, si chacun en reste à la *doxa* lorsqu'il s'agit de reprendre la comparaison entre le roman et le «miroir que l'on promène au bord du chemin», il se trouve qu'Aragon a proposé en septembre 1954, dans *La Lumière de Stendhal*, une étude qui l'a conduit à lire la critique stendhalienne de l'époque ainsi qu'à relire, de près, *Le Rouge et le Noir* — texte où l'on rencontre les occurrences de cette citation rebattue.

Lorsqu'il insiste dans *La Mise à mort* sur le motif du miroir, Aragon est pleinement conscient d'une conception courante attachée à la formule. Il développe ce point dans *La Lumière de Stendhal*: «Cette fameuse théorie du roman qui est comme un miroir qu'on promène³⁸» est donnée comme «l'argument “miroir”, détaché de son contexte, qui a si longtemps servi à étayer la théorie bourgeoise du roman, et qui implique nécessairement une *politique* en tout opposée à celle du jacobin Stendhal³⁹».

Lecteur attentif d'Albert Thibaudet depuis les années 1920, Aragon distingue à cette occasion une critique journalistique⁴⁰ de l'étude «sérieuse» de Stendhal, due à la critique universitaire, celle d'Henri Martineau par exemple. Lorsqu'il examine les réserves de Zola à l'égard de Stendhal⁴¹, Aragon souligne que Zola,

approuvant bien la théorie du roman-miroir [...] lui reproche surtout de nous montrer dans son miroir que la tête de ses personnages, et non leurs autres organes : *il n'en est pas encore*, dit-il, à *l'homme physiologique*⁴².

Dans ce développement, Aragon déplore l'idée zolienne d'un Stendhal qui ne serait pas «observateur»; il convoque et critique l'argument zolien selon lequel Stendhal a «bien vu» le monde mais «ne l'évoque pas dans son train réel». Cet aspect engage alors, selon le futur signataire de *La Mise à mort*, «la querelle du réalisme même»: «Zola, au nom du naturalisme (au nom du miroir), reproche à Stendhal justement d'être ce que nous appelons aujourd'hui en opposition au naturaliste, un réaliste⁴³.» Les dernières pages de cet essai passionnant sont éclairantes: *Le Rouge et le Noir* est lu comme un roman ancré dans l'année 1830, où Stendhal «apparaît en plein romantisme comme un réaliste *critique*. Puisant dans la réalité, [...] ce n'est pas à la façon du miroir qu'il la reflète. Il est miroir sélectif⁴⁴». Entre l'observateur zolien et le «miroir sélectif» — qu'est alors l'auteur et non le roman — passe donc cette ligne de partage qui sépare le «sociologisme vulgaire» — ou le «naturalisme» — et un «réalisme» qui demeure toujours hautement valorisé par Aragon.

38 Louis Aragon, *La Lumière de Stendhal*, Paris, Denoël, 1954, p. 50-51.

39 *Ibid.*, p. 54, note 1. L'auteur souligne.

40 «Dans les revues et les journaux où l'on devient *critique*, comme on y fait les chiens crevés, les mots croisés et le serpent de mer [...] et non point les connaissances» (*id.* L'auteur souligne).

41 Ces réserves figurent dans le chapitre «De la description». Voir Émile Zola, «De la description», *Le Roman expérimental*, Paris, Garnier-Flammarion, 1971 [1880], p. 231-236.

42 Louis Aragon, *La Lumière de Stendhal*, *op. cit.*, p. 60

43 *Id.*

44 *Ibid.*, p. 98.

Cette valeur attribuée à l'auteur de *La Chartreuse de Parme* et du *Rouge et le Noir* est fondée sur son travail d'empilement chronologique, de superposition d'époques saisies en miroir : « [Il] va chercher au ^{xvi}^e siècle l'histoire dont il éclaire l'Italie aux lendemains de Waterloo, il va chercher en 1818 et 1827 les personnages et les aventures dont il éclaire 1830⁴⁵. » Aragon souligne dans le travail du romancier ce qui peut paraître le propre de l'écriture et de la réflexion historiques : user de la connaissance du passé pour une effective saisie du présent, sinon pour sa compréhension. Il s'agit de retenir ainsi la méthode — et la leçon — du personnage de Saint-Giraud, qualifié de « philosophe » dans *Le Rouge et le Noir*, leçon énoncée dans une conversation avec le bonapartiste Falcoz, entendue par Julien dans la malle-poste pour Paris : « L'histoire d'Angleterre me sert de miroir pour notre avenir⁴⁶. » L'importance du rapport à l'histoire dans la réflexion sur le roman est également sensible lorsqu'on observe le contexte des occurrences de la citation stendhalienne. Le premier emploi figure au chapitre 13 du *Rouge et le Noir* et en constitue l'épigraphe : « Un roman, c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin. » Le propos est attribué par Stendhal au polygraphe savoyard Saint-Réal, qui fut l'un des précurseurs de cette histoire des mœurs prônée ensuite par Voltaire. De fait, l'auteur de l'*Essai sur les mœurs* considère Saint-Réal comme le « Salluste français⁴⁷ ». Cet historien et mémorialiste est aussi connu pour avoir été l'un des contemporains de Madame de Lafayette⁴⁸ et pour avoir produit des « nouvelles historiques », ou « nouvelles galantes », parmi les premières où la fiction s'empare de situations inspirées de faits et de personnages célèbres pour développer des motifs amoureux. Cet ancrage dans un espace-temps validé par le savoir historique de ses contemporains donne à la fiction sa dimension « moderne ». Saint-Réal est lié à cette forme neuve du roman sous l'Ancien Régime. Lorsque Stendhal le convoque, il est une figure encore connue des érudits ; la mention de son nom propre, associée à l'image du roman comme miroir, prend ainsi une résonance notable.

La seconde occurrence de la citation retenue par la postérité figure dans le corps même du *Rouge et le Noir*, au chapitre 49, « L'Opéra Bouffe ». Elle est intéressante parce que l'énonciateur est une voix auctoriale, qui vient percer le tissu fictionnel pour commenter sur le plan moral l'emportement passionné de Mathilde pour Julien. Dans le contexte, il s'agit bien de considérer le rapport entre le roman et les réalités du ^{xix}^e siècle : l'auteur affirme alors que le roman n'est pas la représentation d'un personnage de ce siècle — son reflet —, il est dit « tout à fait d'imagination⁴⁹ ». Il est amusant de constater que le propos prend place dans un discours qui constitue une (ironique) démonstration d'innocence du romancier. De fait, on observe ici

45 *Id.*

46 Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, Paris, Michel Lévy, 1854 [1830], p. 226.

47 Sur Saint-Réal, voir Gustave Dulong, *L'Abbé de Saint-Réal. Étude sur les rapports de l'histoire et du roman*, Paris, Honoré Champion 1921. Cet ouvrage a été réédité par Slatkine Reprints (Genève), en 1980. On peut aussi signaler une toute récente édition de Saint-Réal par Frederico Corradi : *Saint-Réal. Césarion ou Entretiens divers*, édition critique établie par Frederico Corradi, Paris, Hermann (Bibliothèque des littératures classiques), 2013.

48 Frédéric Deloffre, *La Nouvelle en France à l'âge classique*, Paris, Didier, 1967.

49 Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, *op. cit.*, p. 353.

l'énoncé d'une variante de la citation antérieurement prêtée à Saint-Réal ; le propos est tenu par la voix auctoriale en situation d'interlocution avec un lecteur critique :

Eh monsieur, un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l'azur des cieux, tantôt la fange des bourniers de la route. Et l'homme qui porte le miroir dans sa hotte sera par vous accusé d'être immoral ! Son miroir montre la fange et vous accusez le miroir ! Accusez bien plutôt le grand chemin où est le bournier, et plus encore l'inspecteur des routes qui laisse l'eau croupir et le bournier se former⁵⁰.

La création du personnage de Mathilde relève alors de la pure fiction, et le motif du miroir est convoqué au moment où le discours auctorial établit qu'« il est bien convenu que le caractère de Mathilde est impossible dans notre siècle⁵¹ ». On voit ainsi surgir une bien étrange théorie du reflet qui permet que soit dédouané l'auteur : le roman « se promène ». L'acteur-romancier désigné auparavant par « on » — « on promène » — est ici effacé et peut alors « continuer le récit des folies de cette aimable fille⁵² ». Le procédé stendhalien n'est pas sans rappeler la naissance même du roman dit « moderne » et ses paratextes. Comme on le lit dans l'avis au lecteur placé en tête de *La Princesse de Montpensier* (1662) de Madame de Lafayette :

L'auteur ayant voulu pour son divertissement escrire des aventures insensées à plaisir a jugé plus à propos de prendre des noms connus dans nos histoires que de se servir de ceux qu'on trouve dans les romans, croyant bien que la réputation de Mme de Montpensier ne serait point blessée par un récit effectivement fabuleux⁵³.

La fable romanesque affirme sa sortie de la catégorie du vraisemblable en même temps qu'elle se donne les moyens d'un ancrage dans un espace-temps concret, associé au principe de l'illusion réaliste. Si l'on en reste à la lettre de ce paratexte, le reflet apparaît donc, au xvii^e siècle, pris dans une perspective assumée d'illusion platonicienne trompeuse qui ne prétend en rien rendre compte de la vérité des faits ou des caractères. Stendhal, en revanche, met à distance cette tradition romanesque pour produire une « chronique de 1830 », selon le sous-titre du *Rouge et le Noir*, mais il se dédouane de la peinture des mœurs portée par le roman. Il s'agit d'affirmer à cet égard l'absence de volonté démonstrative ou de thèse politique. De fait, un autre discours auctorial, présent dans le corps du roman, est éclairant : il met en scène un débat entre l'éditeur et l'auteur. On y trouve un énoncé souvent convoqué (« [L]a politique est une pierre attachée au cou de la littérature qui en moins de six mois la submerge ») et, de nouveau, le motif du miroir. L'éditeur, ainsi mis en scène dans un dialogue avec l'auteur, affirme : « Si vos personnages ne parlent pas politique, [...] ce ne sont plus des Français de 1830, et votre livre n'est plus un miroir,

50 *Ibid.*, p. 354.

51 *Id.*

52 *Id.*

53 Marie-Madeleine de Lafayette, *La Princesse de Montpensier*, Paris, Thomas Iolty, 1662 (édition originale), non paginé.

comme vous en avez la prétention [...]»⁵⁴. On voit donc que le motif filé du miroir est présent dans le roman stendhalien et engage déjà des perspectives discursives et métaromanesques. Les discours attachés aux seuils dans la tradition du roman d'Ancien Régime entrent dans le corps de la fiction, sur le mode d'interruptions et de commentaires métadiscursifs qui retiennent la leçon de Diderot ou de Sterne.

La lecture du *Rouge et le Noir* opérée par Aragon, critique littéraire, paraît ainsi matricielle pour le travail mis en œuvre dans *La Mise à mort*: la fiction elle-même inclut dans son récit une portée critique et théorique sur un mode qui paraît ressaisir une tradition romanesque marquée par la présence auctoriale et la vogue très dix-huitiémiste du roman à la première personne. De fait, on observe que le personnage d'Antoine est un auteur, qui acquiert une «h» en son prénom lorsqu'il est vu à distance et défini comme le créateur d'un «type»: le jaloux moderne. Saisi par cette voix critique qui s'empare alors de la première personne du singulier, Antoine Célèbre est désigné comme «notre homme» dans une forme bien traditionnelle de complicité avec le lecteur. Le changement d'orthographe a lieu quand Antoine est caractérisé, par cette voix bien informée, comme un auteur qui relève du «réalisme tel que nous l'entendons, la contemporanéité [*sic*], le typique et surtout l'objectivité»⁵⁵. Le personnage est identifié comme auteur réaliste, marqué en son prénom par la «hache de l'Histoire»⁵⁶ qui le fait aussi héritier des «auteurs» de nouvelles historiques de l'âge classique, à la manière de «l'auteur» de *La Princesse de Montpensier* précédemment cité. Le jeu de miroir fait du passé ce qui hante ainsi le présent en le complexifiant: les effets de modernité paraissent ancrés dans la reprise déplacée et reconfigurée de quelques archaïsmes.

Cependant, s'il s'agit de déterminer quel est le discours aragonien sur le roman présent dans *La Mise à mort*, ce passage qui fait d'Antoine un auteur réaliste «objectif» invite à la vigilance: le propos n'est pas pris en charge par Antoine, au contraire il saisit celui-ci dans les rets d'un discours critique qui peut ne pas représenter avec justesse les positions aragoniennes. De fait, deux indices indiquent que cette conception du «réalisme» relève à son tour d'une *doxa* mise en cause dans la fiction. D'une part, la fable du changement d'orthographe est à réévaluer parce qu'elle est donnée en note comme un «subterfuge» permettant le repérage chronologique⁵⁷ par une voix auctoriale qui paraît cette fois «autorisée». D'autre part, l'énonciateur qui vient de définir la conception du réalisme «typique et objectif»

54 Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, *op. cit.*, p. 373. L'énoncé permet de créditer la conversation prise en note par Julien et de lui donner valeur de document politique. L'auteur annonce une volonté de gazage par une ligne de points, mais il y renonce, selon le conseil de «l'éditeur».

55 *MM*, p. 16.

56 Pour reprendre ici le propos qui figure au début de *W ou le Souvenir d'enfance* de Perec: «[U]ne autre histoire, la Grande, avec sa grande hache avait déjà répondu à ma place», dans Georges Perec, *W ou le Souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1988 [1975], p. 8.

57 «Ce subterfuge remet l'horloge à l'heure. Nous écrivons désormais Anthoine à partir de 1938, l'autre orthographe servant à nous replacer au temps du restaurant près des Halles ou antérieurement» (*MM*, p. 16).

affirme également son rejet de Proust et de Barrès⁵⁸... Ce qui impliquerait que ce réalisme, conçu comme une écriture au seul présent, typique et objective, soit bien éloigné de l'ambition aragonienne.

En ces premières pages de *La Mise à mort* paraît donc s'inscrire la leçon de Stendhal telle que l'ouvrage critique d'Aragon la donne à lire. Le «réalisme critique» de Stendhal — comme la fonction de «miroir sélectif» donnée au romancier — implique en effet la présence de l'auteur et non son effacement: présent comme subjectivité, comme sujet, ancré dans l'histoire et marqué par elle, plus que dans une contemporanéité sans épaisseur et sans échos. Stendhal est mentionné dans *La Mise à mort* comme celui qui se trouble au chant de la Malibran, comme Antoine/Alfred éperdu, perdu par la voix de Fougère. Auteur marqué par le jeu de pseudonymes et d'identités plurielles et recomposées, Stendhal paraît être au cœur de la réflexion aragonienne sur le roman que met en œuvre *La Mise à mort*, dans un jeu qui fait aussi l'œuvre. Le texte l'affirme en son début, lorsque l'objectivité est requise: «C'est fou, ce que c'est fatigant, le réalisme⁵⁹!» Prêt de s'achever, le roman souligne: «[I]l en va du réalisme comme des chapeaux: il y en a de toutes les tailles et de toutes les formes [...]»⁶⁰. La mise en scène de la fable fait le choix d'un réalisme singulier: celui qui place au cœur de la réflexion le sujet et ses errances. Alors que Georges Blin a fait paraître en 1953 *Stendhal et les problèmes du roman*, il semble qu'Aragon tire la leçon, pour l'écriture de *La Mise à mort*, de ce «réalisme subjectif» mis en évidence par le critique dans cet ouvrage: les problèmes du roman s'y dénouent alors, au moyen de l'imagination romanesque de soi.

Ainsi peut-on rendre compte de l'importance, dans le roman aragonien, des notations d'ordre autobiographique qui parcourent le texte. Le récit de l'enterrement de Gorki dans le premier chapitre («Le Miroir de Venise») souligne que, selon ce réalisme objectif, qui paraît attendu quand on se réclame du mot *réalisme*, il faudrait procéder à l'inverse de Stendhal⁶¹:

[D]écrire le cortège, les uniformes, la milice à cheval, des groupes de gens dans la foule, l'expression des *simples gens*, la douleur populaire n'est-ce pas? et pas jeter là-dedans des impressions, vagues d'ailleurs, et on ne peut plus subjectives⁶².

Pourtant, la leçon de *La Mise à mort* est bien différente des principes du réalisme dit «objectif». Des notations autobiographiques font très souvent du narrateur au «je» un locuteur ancré qui paraît relever de l'énonciation dans un texte factuel. L'énonciateur est, en ce cas, ce «je-origine réel» qui permet à Käte Hamburger de définir l'énonciateur-témoin présent dans l'énonciation historique⁶³. Le «je» peut devenir parfois le représentant du sujet réel de l'activité discursive, au sein même de

58 On sait que Barrès constitue, dans cette période, une référence sans cesse reprise et valorisée, de façon insistante, par Aragon.

59 *MM*, p. 13.

60 *Ibid.*, p. 344.

61 Stendhal renonce aux tableaux et ne livre guère que des observations situées, selon le point de vue du personnage.

62 *MM*, p. 37. L'auteur souligne.

63 Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, p. 78.

la fiction, comme il l'est dans le cas de l'écriture des mémoires. Ainsi, Elsa devient la destinataire d'une parole qui paraît la retranscription d'un propos tenu par-dessus la table de l'écrivain : « Tu te souviens de ce roman ? Il s'appelle *Personne ne m'aime* [...] »⁶⁴. Le texte semble alors enregistrer une conversation continuée, censée avoir son lieu dans la vie. En même temps qu'il produit l'échange, il inscrit le lien de présence qu'implique la relation du « je » au « tu », marques de la subjectivité dans le langage⁶⁵. On relève aussi que la destination du « Moulin » est indiquée à Fougère dans la fable : comme dans la vie les Aragon, le couple fictionnel paraît alors décider de filer vers sa maison de Saint-Arnoult-en-Yvelines. De plus, *La Mise à mort* exhibe le matériau autobiographique présent dans l'écriture de romans antérieurs. La part personnelle paraît alors au fondement de la création fictionnelle, par exemple avec le récit autobiographique développé qui détaille les événements ayant pu nourrir l'épilogue d'*Aurélien* et l'arrivée du personnage dans la ville de Ruffec, lors de la débâcle de 1940 : « Ruffec, je ne l'appelais que de son initiale, R... Une ville comme Ys ou Bagdad⁶⁶. » Il importe, au moment de conclure, de rendre compte de la référence implicitement présente dans cette phrase de *La Mise à mort*⁶⁷. L'effacement de la part subjective que constitue le gazage du toponyme dans *Aurélien* est associé aux noms de ville, « Ys ou Bagdad », qui connotent des propos flaubertiens, dont le célèbre « Yvetot vaut Constantinople ». « R... » est, dans *Aurélien*, un lieu romanesque où la part subjective du romancier peut elle aussi s'effacer, se masquer. *La Mise à mort* redonne *a posteriori* l'ancrage subjectif de la création que la fiction permet de réélaborer. Comme l'indique Nathalie Limat-Letellier, « les notes infrapaginales, le “métadiscours” intégré au texte servent à commenter les rapports dialectiques entre le roman et le référent ». Ils constituent « des seuils, des commutateurs ou des échangeurs du “vivre” et de l'écrire⁶⁸ ».

À terme, il apparaît donc que *La Mise à mort* peut être lu autrement que comme un roman de la seule diffraction ou de l'éparpillement du sujet, de l'éclatement des voix en dérive, selon la perspective « postmoderne » qui dominait jusqu'à ces dernières années. Ce roman constitue un tournant parce qu'il semble aussi inverser le mouvement historique qui a conduit à la valorisation d'un « réalisme objectif », où le romancier a la passivité du miroir qui se promène seul, s'efface et s'absente du monde fictionnel. *La Mise à mort* travaille et met à distance le principe flaubertien qui définissait en 1852 un idéal auteur de roman :

Comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part. L'Art étant une seconde nature, le créateur de cette nature-là doit agir par des procédés

64 *MM*, p. 24.

65 Je fais allusion à l'article de Benveniste, « De la subjectivité dans le langage », paru en 1954 et repris dans Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966, p. 258-266.

66 Louis Aragon, *Aurélien*, *Œuvres romanesques complètes III*, op. cit., p. 504.

67 *MM*, p. 281.

68 Nathalie Limat-Letellier, « Le “Mentir-vrai” : une poétique de la fiction », dans *Lire Aragon*, op. cit., p. 148.

analogues; que l'on sente [...] à tous les aspects une impassibilité cachée et infinie⁶⁹.

L'instance à la troisième personne, extérieure et objective, paraît alors pouvoir être ce qui est en jeu dans le roman ainsi que dans son après-dire de 1970, avec la figure et l'anecdote du Mérou. Ce poisson à l'œil énorme vient se fracasser sur un miroir, mis pour tenter de l'apercevoir: lui qu'on savait présent dans une grotte — et pourtant nulle part visible — sort et se précipite sur son image. Celui qu'on a pu appeler «narrateur omniscient» ou «hétérodiégétique», ce romancier flaubertien idéal — ainsi mis à mort — est remplacé dans le roman aragonien de 1965 par une première personne, un «je» feint et troublé qui ressemble davantage à celui des *Mémoires d'un fou*, ce texte de 1838, dédié à un certain «Alfred⁷⁰», où le jeune Flaubert indique en commençant:

Elles [ces pages] renferment une âme tout entière — est-ce la mienne, est-ce celle d'un autre? [...] Pourquoi écrire ces pages? [...] Savez-vous vous-même pourquoi vous avez ouvert les misérables feuilles que la main d'un fou va tracer.

Un fou. Cela fait horreur. Qu'êtes-vous, vous, lecteur? Dans quelle catégorie te ranges-tu, dans celle des sots ou celle des fous? — Si l'on te donnait à choisir, ta vanité préférerait encore la dernière condition. Oui, encore une fois, à quoi est-il bon, je le demande en vérité, un livre qui n'est ni instructif, ni amusant ni chimique ni philosophique ni agricole ni élégiaque, un livre qui ne donne aucune recette [...] qui parle d'un fou, c'est-à-dire le monde, ce grand idiot, qui tourne depuis tant de siècles dans l'espace sans faire un pas, et qui hurle et qui bave et qui se déchire lui-même?

Je ne sais pas plus que vous ce que vous allez lire. Car ce n'est point un roman ni un drame avec un plan fixe, ou une seule idée préméditée, avec des jalons pour faire serpenter la pensée dans des allées tirées au cordeau⁷¹.

La Mise à mort, se souvenant peut-être de ces *Mémoires d'un fou*, réinvente une forme de réalisme subjectif qui prendra nom «mentir-vrai». L'auteur est le premier lecteur de son ouvrage, soumis à l'allure vagabonde d'un désordre compositionnel assumé. L'énonciateur au «je» n'est ainsi plus banni de la République des lettres, comme le furent les sophistes. Sortant de la position platonicienne, le roman

69 Gustave Flaubert, «Lettre à Louise Colet [9 décembre 1852]», *Correspondance I*, édition du Centenaire, Paris, Librairie de France, 1923, p. 486.

70 Alfred Le Poittevin (1816-1848) à propos duquel Flaubert écrit à Laure de Maupassant, le 8 décembre 1862: «J'ai eu, lorsqu'il s'est marié, un chagrin de jalousie très profond; ç'a été une rupture, un arrachement! Pour moi il est mort deux fois et je porte sa pensée constamment comme une amulette, comme une chose particulière et intime. [...] Si je vau quelque chose, c'est sans doute à cause de cela» (Gustave Flaubert, «Lettre à Madame de Maupassant», *Correspondance II*, édition du Centenaire, Paris, Librairie de France, 1923, p. 537-538).

71 Gustave Flaubert, *Mémoires d'un fou*, *Œuvres de jeunesse*, édition du Centenaire, Paris, Librairie de France, 1923 [1838], p. 483-484.

se fait «structure de renvoi⁷²» à la réalité, pour reprendre l'expression de Jean-Marie Schaeffer. Il devient, à ce titre, une singulière «structure d'intelligibilité: ni redoublement mimétique d'un modèle, ni vérité absolue, mais médiation imaginaire entre la conscience et le monde dont il est impossible de s'abstraire⁷³».

72 Voir Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1999, p. 23-50.

73 Pierre Glaudes, «Introduction», dans Pierre Glaudes (dir.), *La Représentation dans la littérature et les arts. Anthologie*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1999, p. XXI.

Références

- ARAGON, Louis, *Aurélien, Œuvres romanesques complètes III*, édition publiée sous la direction de Daniel Bougnoux avec la collaboration de Bernard Leuilliot, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2003, p. 17-542.
- , «La Fin du *Monde réel*», *Œuvres romanesques complètes IV*, édition publiée sous la direction de Daniel Bougnoux avec la collaboration de Bernard Leuilliot et Nathalie Piégay-Gros, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2008, p. 615-643.
- , *Le Fou d'Elsa, Œuvres poétiques complètes II*, édition établie par Olivier Barbarant, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2000, p. 382-694.
- , «Un perpétuel printemps», *J'abats mon jeu*, Paris, Éditeurs français réunis, 1959, p. 13-39.
- , *La Lumière de Stendhal*, Paris, Denoël, 1954.
- , *La Mise à mort, Œuvres romanesques complètes V*, édition publiée sous la direction de Daniel Bougnoux avec la collaboration de Philippe Forest, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2012, p. 3-408.
- , *Les Voyageurs de l'impériale, Œuvres romanesques complètes II*, édition publiée sous la direction de Daniel Bougnoux avec la collaboration de Raphaël Lafhail-Molino, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2000, p. 509-1116.
- BENVENISTE, Émile, «De la subjectivité dans le langage», *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966, p. 258-266.
- BLIN, Georges, *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, José Corti, 1958 [1953].
- DELOFFRE, Frédéric, *La Nouvelle en France à l'âge classique*, Paris, Didier, 1967.
- DULONG, Gustave, *L'Abbé de Saint-Réal. Étude sur les rapports de l'histoire et du roman*, Paris, Honoré Champion, 1921.
- FLAUBERT, Gustave, *Correspondance*, édition du Centenaire, Paris, Librairie de France, 3 vols, 1923.
- , *Mémoires d'un fou, Œuvres de jeunesse*, édition du Centenaire, Paris, Librairie de France, 1923, p. 273-326.
- GLAUDES, Pierre, «Introduction», dans Pierre Glaudes (dir.), *La Représentation dans la littérature et les arts. Anthologie*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1999, p. I-XXV.
- HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires*, Paris, Éditions du Seuil, 1986.
- KLEIN, Gérard, «La Maison de rendez-vous: un roman de science-fiction?», *Fiction*, n° 148 (mars 1966), reproduit sur le site Quarante-deux. Quelques pages sur la science-fiction [en ligne], archives [<http://www.quarante-deux.org/archives/klein/divers/maison.html>].
- LEUILLIOT, Bernard, «Aragon / Claude Simon» [en ligne], 2009, site de l'Erita [<http://www.louisaragon-elsatriolet.org/spip.php?article336>].
- LIMAT-LETELLIER, Nathalie, «Le "Mentir-vrai": une poétique de la fiction», dans Mireille HILSUM, Carine TREVISAN et Maryse VASSEVIÈRE (dir.), *Lire Aragon*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 143-152.
- PEREC, Georges, *W ou le Souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1988 [1975].

- PEYTARD, Jean, «Variantes et change des instances textuelles dans le tome IV des *Communistes* (Problèmes de méthodologie)» [en ligne], *Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet*, n° 1 (1988), p. 129-158, reproduit sur le site de l'Erita [<http://www.louisaragon-elsatriolet.org/spip.php?article180>].
- PIAT, Julien, *L'Expérimentation syntaxique dans l'écriture du Nouveau Roman (Beckett, Pinget, Simon). Contribution à une histoire de la langue littéraire dans les années 1950*, Paris, Honoré Champion (Bibliothèque de grammaire et de linguistique), 2011.
- , «Roland Barthes et la langue littéraire vers 1960», dans *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009, p. 491-534.
- PLOUVIER, Paule, «*La Mise à mort*: du sujet multiple au sujet ouvert», dans Mireille HILSUM, Karine TREVISAN et Maryse VASSEVIÈRE (dir.), *Lire Aragon*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 121-129.
- SAINT-RÉAL, César de, *Césarion ou Entretiens divers*, édition critique établie par Frederico Corradi, Paris, Hermann (Bibliothèque des littératures classiques), 2013.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1999.
- STENDHAL, *Le Rouge et le Noir*, Paris, Michel Lévy, 1854 [1830].
- VIGIER, Luc, «Aragon, Alice et la traversée des glaces ou l'art kantien de franchir des frontières» [en ligne], *Frontières de la fiction*, colloque (1999-2000), Fabula, [<http://www.fabula.org/colloques/frontieres/>].
- ZOLA, Émile, «Du roman», *Le Roman expérimental*, Paris, Garnier-Flammarion, 1971 [1880], p. 231-236.



La leçon de Reine.
Roman et romanesque dans
Les Voyageurs de l'impériale

OLIVIER PARENTEAU

*Je préfère délibérément le roman à l'autobiographie [...].
Chez moi [...] l'emporte le vent de l'imagination sur celui du
strip-tease, la volonté de roman sur le goût de se raconter.*
Aragon, «Les Clefs»

De l'ensemble des romans d'Aragon qui composent le cycle du *Monde réel*, *Les Voyageurs de l'impériale* est le seul qui paraît accompagné d'un avertissement en exergue, lequel se lit comme suit : «Les personnages et les situations de ce roman sont purement imaginaires. Toute ressemblance avec des faits ou des personnes privées que l'on pourrait y apercevoir serait entièrement fortuite et indépendante de la volonté de l'auteur¹.»

Voilà le lecteur averti : dans le roman qu'il s'apprête à lire, tout croisement entre le réel et la fiction serait purement involontaire. Or quelque vingt-cinq ans plus tard, quand paraît en 1965 la préface aux *Voyageurs de l'impériale* qu'Aragon écrit à l'occasion de la réédition de ce roman dans les *Œuvres romanesques croisées*, l'auteur tient à ses lecteurs un tout autre discours. En effet, cette préface débute par la phrase suivante : «Ce livre est l'histoire imaginaire de mon grand-père maternel.» (VI, 7) Le qualificatif *imaginaire*, qu'on pouvait aussi lire dans l'exergue, est de retour et sert toujours à insister sur le statut «fictif» de l'histoire. Cependant, Aragon ne cache plus que la fiction est élaborée à partir de matériaux biographiques, d'éléments empruntés à une vie «privée» ayant été réellement vécue, et tout au long de cette préface, Aragon ne manque pas une occasion de rappeler que ses souvenirs personnels et familiaux ont joué un rôle déterminant dans la composition du roman.

C'est dans la deuxième phrase de la préface qu'Aragon clarifie ce qui, de l'imaginaire ou du biographique, a primé dans l'écriture du roman : «Dans la réalité, je l'ai vu quelques minutes, au début de 1915, à la gare de Lyon.» (VI, 7) Pour reprendre

1 Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, Paris, Gallimard (Folio), 2002 [1965], p. 29. Désormais, les références à ce roman seront indiquées par le sigle VI, suivi du folio, entre parenthèses dans le texte.

une expression chère à Zola, voilà un «document humain» très mal connu et fort peu étudié: le maître de Médan, qui appelait de ses vœux une «déchéance de l'imagination» dans le roman et qui souhaitait que «tous les efforts de l'écrivain tendent à cacher l'imaginaire sous le réel²», n'aurait pu s'en contenter! Chez le romancier du *Monde réel*, il en va tout autrement: il ne s'agit pas tant pour lui de dissocier définitivement l'inventé du réel que de proclamer souveraine la fiction et vassale la réalité. Comme l'écrit Mireille Hilsum,

de façon générale, tout ce qui concerne les sources — qu'elles soient autobiographiques ou littéraires, que les modèles soient à chercher dans la vie ou dans les lectures de l'auteur — obéit à cette procédure de la dénégation qui chaque fois reconnaît l'existence d'un «pilotis», voire en donne la clé, pour ensuite lui ôter tout rôle autre qu'accessoire dans l'écriture romanesque elle-même³.

Toujours dans la préface de 1965, Aragon revient à de nombreuses reprises sur le travail d'écriture qui a permis de présenter un reflet déformant de toutes ces données biographiques qui servent de soubassement au roman. Par exemple, il écrit que

dans la troisième partie du livre, la vie de Pascal et des siens se déroule [...] dans un *décor réel*, qui s'appelle ici l'*Étoile-famille*. La pension des Mercadier n'est pas seulement située où se trouvait celle que tint ma mère: toute la description en est faite suivant mes souvenirs de l'avenue Carnot⁴. (VI, 17)

Mais, précision importante, Aragon ajoute: «[I]l y a une différence de réalité entre la vue directe de la pension et son image *de récif*» (VI, 17). Autrement dit, grâce à toute une série de décalages chronologiques, de portraits brouillés, Aragon crée des effets de distanciation entre «son» réel et celui, «inventé», qu'il donne à lire dans *Les Voyageurs*. À ce propos, Nathalie Piégay-Gros rappelle que le roman aragonien «relève d'une esthétique de l'écart, qu'il s'agisse de dévier par rapport à la réalité ou à la biographie de l'auteur»; de sorte que chez Aragon, parler de soi, «c'est d'abord endosser le costume d'un autre, se nier⁶». Ce déguisement, ce travestissement du réel dans le roman, Aragon y fait directement allusion dans un entretien accordé à Jean Ristat en 1975:

S'il s'agit de la biographie, j'ai cent fois tenté d'expliquer qu'il était absurde, indécent, inconvenant de toujours vouloir chercher à déshabiller le romancier pour trouver dans ses personnages une image de lui-même. Qu'il y ait des rapports entre l'homme qui écrit et ce qu'il écrit, c'est indéniable. [...] L'ensemble de mes livres n'est pas une tentative de me définir, moi, l'auteur de ces livres.

2 Émile Zola, «Le Sens du réel», *Le Roman expérimental*, Paris, Garnier-Flammarion, 1971, p. 213-214.

3 Mireille Hilsum, «Les préfaces tardives d'Aragon pour les *Œuvres romanesques croisées*», *Poétique*, n° 69 (1987), p. 53.

4 Je souligne.

5 Aragon souligne.

6 Nathalie Piégay-Gros, *L'Esthétique d'Aragon*, Paris, SEDES, 1997, p. 47.

J'emprunte à celui-ci la connaissance de ce pays, de certaines gens, de certains moments de l'histoire⁷.

Cette soudaine dépersonnalisation du sujet dans la dernière phrase, où «celui-ci» est bien sûr lui-même, «moi, l'auteur de ces livres», exprime cette volonté aragonienne de produire des œuvres qui rendent toute lecture biographisante très hasardeuse. Les personnages créés sont ambivalents, imaginés à partir d'éléments autobiographiques et fictionnels qui, comme nous le verrons plus loin, s'entrecroisent de façon complexe et troublante.

Tout ce qui précède n'offre qu'un mince aperçu de ce qu'Aragon et, par la suite, les commentateurs de son œuvre ont pu écrire au sujet de la préoccupation de l'auteur du *Monde réel* pour le traitement du matériau (auto)biographique dans la composition romanesque. Chose certaine, et c'est ce phénomène qui retiendra notre attention dans les pages qui suivent, le rôle majeur que jouent les souvenirs personnels d'Aragon dans la composition des *Voyageurs de l'impériale* a eu pour conséquence d'intensifier, de dramatiser *à même la fiction* cet enjeu fondamental qu'est, pour Aragon, la transposition romanesque des données biographiques.

Les «strip-teases» de Pierre Mercadier et d'André Bellemine

Les Voyageurs de l'impériale est un roman profondément autoréflexif où la thématization de l'écriture est évoquée avec insistance. Le principal moteur de cette métatextualité est la présence de personnages écrivains, qui sont au nombre de deux : Pierre Mercadier, auteur d'une biographie inachevée de l'économiste John Law, et André Bellemine, auteur d'une nouvelle intitulée *Mirador*. Les deux écrivains mis en scène dans le roman incarnent donc, respectivement, le travail biographique et fictionnel, soit les deux types d'écriture que le romancier du *Monde réel* cherche à réunir, à fusionner en vue de créer une œuvre «croisée» et protéiforme, toujours ouverte aux jeux de polysémie. Dans les passages des *Voyageurs* où il est question du travail d'écriture de Mercadier et de Bellemine, le roman met explicitement de l'avant que, chacun à leur manière, ces deux écrivains ne parviennent pas à prendre suffisamment de distance par rapport à leur propre vécu.

Mercadier abandonne l'écriture de sa biographie de Law car il réalise très lucidement qu'il ne peut s'empêcher de parler de lui-même dans un ouvrage où il devrait normalement s'effacer en tant qu'auteur :

Il avait beau faire, le thème de Law, malgré l'anachronisme des préoccupations qu'il soulevait, le ramenait sans cesse à lui-même, par des chemins détournés. C'était une chose étrange comme il ne pouvait rien imaginer qui ne tournât autour de lui-même... [...] Il y avait tout un passage où il se retrouvait trop lui-même, où il se trahissait. (VI, 317)

Le glissement incontrôlé qui emmène systématiquement Mercadier du côté de l'autobiographie est bien marqué par la répétition insistante du pronom *lui-même*. Le dérapage fait en sorte que, tout en rédigeant, Mercadier «évitait ainsi ce qui était son but, le portrait de cet homme, la psychologie, la vie personnelle de cet individu

7 Jean Ristat, *Qui sont les contemporains*, Paris, Gallimard, 1975, p. 304.

de génie». (VI, 317) Plus loin, dans un autre passage qui montre le biographe au travail, le constat est le même :

Curieux comme il ne pouvait se décider à rien, avec ce bouquin. [...] Certaines parties traitées systématiquement d'abord, puis des réflexions au hasard, des choses qui ne tenaient en rien d'un livre d'histoire toutes mêlées à sa propre vie, à des reflets de ses problèmes à lui [...]. Jamais il n'en ferait un travail scientifique sérieux [...]. (VI, 335-336)

Mercadier n'a aucun contrôle sur ces intrusions autobiographiques qui parsèment son texte et il paraît incapable de faire la part des choses entre son vécu et celui de son sujet. L'emploi du terme péjoratif *bouquin* rappelle que l'ouvrage métissé de Mercadier n'est ni un roman ni une autobiographie et qu'il est déjà considéré vieux et oublié avant même d'avoir été publié.

Avec André Bellemine, les choses se compliquent, et une mise en contexte rapide s'impose. Le titre de sa nouvelle, *Mirador*, renvoie au nom du héros qu'elle met en scène. Or la personne qui a servi de modèle pour la création de ce personnage n'est autre que Pierre Mercadier. Voici pourquoi. Ce dernier, professeur d'histoire désenchanté, père de famille et mari malheureux, abandonne femme et enfant du jour au lendemain : « Fichu le camp. Avec le fric. Le salaud. [...] Il ne leur avait pas laissé un radis⁸. » (VI, 368-369) Le temps passant, ce départ soudain, définitif et somme toute lâche de Mercadier sera réinterprété par ses anciens proches comme une fuite philosophique, une échappée essentielle à la survie tant physique qu'intellectuelle d'un homme d'exception. Cette « légende de Pierre Mercadier » (VI, 471), qui se répand dans les salons, qui passionne certains universitaires et qui fait « tâche d'huile parmi les artistes » (VI, 471), une personne en particulier participe à la colporter : Georges Meyer, ex-collègue et confident du disparu. Meyer, à qui Mercadier avait lu certains passages de son travail sur Law, insiste beaucoup sur ce passé d'écrivain pour élever son ami de jadis en un « personnage de fable » (VI, 471) :

[I]l y avait le prétexte littéraire : cette *Vie de John Law* que personne n'avait lue, mais qui était la référence suffisante du rêve. Un texte inachevé par-dessus le marché. Le génie de Pierre Mercadier ne fut contesté par personne. (VI, 472)

André Bellemine est le cousin de Georges Meyer : le jeune auteur est donc bien placé pour recueillir tous les éléments constitutifs du récit mythologisé de la vie de Mercadier. Ce n'est donc pas sans un certain opportunisme que Bellemine se lance

8 Cet épisode est directement inspiré par la biographie du grand-père maternel d'Aragon, Fernand de Biglione : « On ne se méfiait pas. Un jour, il n'était plus revenu. Il jouait, paraît-il. Il avait laissé sa femme, ses enfants, ses dettes. Disparu. » (VI, 11)

dans la rédaction de ce qui deviendra *Mirador*⁹. Enfin, après plusieurs mois loin de Paris, Mercadier se réinstalle dans la capitale, et grâce à Meyer un rendez-vous est organisé de manière à ce que les deux écrivains puissent se rencontrer. Autre détail d'importance : lorsqu'il arrive au restaurant où il doit rencontrer Bellemine, Mercadier a lu *Mirador*.

Bellemine est alors présenté comme un écrivain qui confond le réel et la fiction, qui n'opère aucune distinction entre l'être de papier qu'est Mirador, son personnage, et Mercadier, l'être de chair et d'os qui lui a servi de modèle : « Il allait rencontrer Mirador » ; « Le garçon avait donc amené le professeur à son hôte. Moralement, je ne sais pas, mais ce n'est pas ainsi qu'il s'était figuré Mirador ! » (VI, 478 et 480) Si le nouvelliste mélange naturellement l'homme et le personnage, c'est entre autres parce qu'il est convaincu d'avoir bien croqué son modèle, d'avoir exécuté, par le biais de Mirador, un portrait conforme de Mercadier. Ce dernier s'empresse de détromper Bellemine — « Je ne me suis pas senti autrement visé », « Ça me ressemble si peu » (VI, 481) — qui, bien que décontenancé, tente désespérément de convaincre Mercadier que son Mirador lui ressemble un peu malgré tout : « Mais pourtant... pouvez-vous me dire ce qui est si différent... ? » (VI, 481) Afin de conduire Bellemine à répondre à sa propre question, Mercadier l'encourage à s'interroger sur les liens d'homologie qui peuvent exister entre son personnage et lui-même :

On en revint à *Mirador*. L'énigme maintenant, c'était de savoir comment Bellemine avait été amené à écrire *Mirador*, comment Mirador était né, non pas tant de l'anecdote, après tout banale, de la vie de Mercadier, mais de tout le jeu complexe de miroirs, d'échos, de pensées, de fumées et de rêves qui s'était formé en Bellemine, à travers les années, dans le cadre d'une famille bourgeoise, dans un monde sans catastrophe : là était le vrai mystère... (VI, 483)

Mercadier fait ainsi réaliser à Bellemine que, dans les faits, Mirador en dit plus sur lui-même que sur le modèle à partir duquel le personnage a été créé. Sans bien s'en rendre compte, Bellemine a fait dans la fiction ce que Mercadier a fait dans la biographie : il a parlé de lui, il a cherché à s'expliquer, il a confondu sa vie et celle de son personnage.

Au regard des propos d'Aragon cités plus haut, on peut affirmer que le nouvelliste mis en scène dans *Les Voyageurs de l'impériale* manipule le matériau biographique à rebours des conventions qui régissent son emploi dans l'art du roman aragonien. Lorsqu'il s'inspire consciemment d'un individu réel pour créer un personnage, Aragon le masque, et c'est cet être travesti, devenu méconnaissable par rapport à son modèle, qu'il fait avancer dans le roman. Tout est mis en place pour étouffer le biographique sous le poids de la fiction. Bellemine s'est inspiré

9 Cet autre passage montre que Bellemine entend profiter des circonstances et qu'il cherche à prendre sa place sur la scène littéraire en associant son nom à celui de Mercadier, lequel jouit d'un certain prestige dans les milieux intellectuels : « Si l'*Histoire de John Law*, même non finie, pouvait être publiée, ce ne serait pas mal que lui, Bellemine, en écrivit la préface. Ce serait même mieux si elle n'était pas achevée : *Fragments pour une histoire de John Law*, ou *Esquisses pour un John Law* : il en dirait que c'était comme une victoire antique, plus belle d'être mutilée... » (VI, 478)

d'une personne réelle pour créer son personnage, mais, comme cela a été dit, pour lui, Mirador *c'est* Mercadier: outre le nom qui change — «une petite nouvelle où Mercadier s'appelait Mirador¹⁰» (VI, 474) —, tout est orchestré pour que le lecteur puisse reconnaître Mercadier, ce «nouveau héros de la saison», derrière les traits du héros de la nouvelle. Non seulement Bellemine travaille à ne pas masquer l'homme derrière le personnage, mais en plus, après avoir rencontré Mercadier, il réalise que, finalement, Mirador en dit plus sur lui-même que sur son modèle. Le voile de la fiction, déjà très mince dans *Mirador*, est finalement déchiré sous la pression d'une autobiographie qui s'écrivait à l'insu de son propre auteur.

Mais comment expliquer que Mercadier, préalablement présenté comme un écrivain dispersé et incapable de respecter l'impersonnalité du «travail scientifique», puisse soudainement voir très clair dans le jeu de Bellemine? Comment le biographe de Law qui n'a su faire la part des choses entre sa vie et celle de son sujet peut-il être à même de «démasquer» Bellemine derrière Mirador, de montrer au nouvelliste par quels chemins l'homme racontant s'est pris à se raconter? Entre le moment où il quitte Paris en laissant tout derrière lui, y compris son manuscrit, et le moment où, ayant regagné la capitale, il fait la leçon à Bellemine, Mercadier a fait une rencontre déterminante: celle de Reine.

Reine ou la volonté de roman

Rencontrée à Monte-Carlo, Reine est une intrigante qui fascine un Mercadier rapidement conquis, tentant par tous les moyens de transformer le flirt platonique qu'ils entretiennent en une aventure digne de ce nom. En vain: Reine ne considérera jamais Mercadier comme un amant mais toujours comme le complice d'une romance toute intellectuelle, où la place de l'illusion et du rêve l'emporte systématiquement sur celle accordée au réel et à la chair. Reine est d'abord et avant tout une femme de parole, non pas parce que ses propos sont toujours véridiques, bien au contraire, mais parce qu'elle est une oratrice passionnée qui ne peut s'empêcher de raconter à Mercadier des histoires dont le contenu narratif est moins redevable au réel qu'à l'imaginaire. Par exemple, à l'occasion d'une ballade en fiacre, Reine lui tient le propos suivant:

Est-ce que vous n'avez pas parfois, mais alors jusqu'à en crever, l'envie de parler à quelqu'un... [...] de parler de vous-même, du passé, des gens qui ont disparu, qui demeurent seulement avec leur visage éternel, à quelqu'un qui ne vous connaît pas, qui ne les a pas connus... pour qui tout est neuf, absolument neuf... et sans les scories horribles de la réalité... à quelqu'un qui ne sait de vous que ce que vous lui dites... qui fait confiance à cette image épurée... à cette image vraie, plus vraie que ce qui est, que vous lui présentez... (VI, 427)

Cet «art du récit» à peine déguisé montre une Reine confectionnant des masques qu'elle fait porter aux gens dont elle parle, qu'il s'agisse d'elle-même ou d'autres personnes de sa connaissance: l'«image épurée» ainsi obtenue dissimule l'identité

10 Comme c'était le cas plus haut lorsqu'il commentait le «bouquin» de Mercadier, le narrateur semble déconsidérer le travail de Bellemine, cette «petite nouvelle», où l'on sent bien que le «petit» peut aussi bien avoir valeur quantitative que qualitative.

véritable des individus qui peuplent ses récits et qui, par là, acquièrent le statut de «personnages¹¹». Contrairement à Mercadier et à Bellemine qui, voulant écrire l'«autre», glissent tous deux involontairement vers eux-mêmes, Reine part d'elle-même et des gens qui peuplent son réel et travestit volontairement toutes ces identités dans le but de les faire passer pour d'«autres», les faisant ainsi glisser du côté de la fiction.

Reine, toute bonne affabulatrice qu'elle est, ne saurait se contenter d'un monologue et entraîne bientôt Mercadier à se livrer au même exercice qu'elle, insistant pour qu'il lui raconte à son tour le «roman» de sa vie :

[E]lle le poussait à parler de lui-même, et avec quelque étonnement il se dit qu'il se prêtait à ce jeu, qu'il était tenté à son tour de se confier, comme elle. Il ne s'en était pas aperçu que déjà il s'engageait dans le récit de sa vie. [...] Il parla de ce Law [...]. Il y mettait un feu dont il ne se croyait pas capable : il y avait, à l'en croire, dans ce Law une série de thèmes entrecroisés sur la destinée de l'homme, une tentative d'expliquer les problèmes complexes de la volonté et du sort, l'opposition du génie, de l'individu et de la société. Et cela, pas directement, par la bande. Sur cet exemple bien particulier d'un financier mal connu, mais où chaque homme, en le lisant, aurait pu croire, aurait pu reconnaître une image travestie de lui-même. [...] Ma vie, après tout, ma vie. (VI, 433-434)

Mercadier se surprend à inventer avec une ardeur insoupçonnée, et l'objet de cette mystification qu'il élabore est «ce Law», ce manuscrit laissé derrière lui qui symbolisait jusqu'ici l'échec d'un pan de sa vie passée. L'ouvrage est décrit comme un essai réussi, habilement écrit, où l'«image travestie de lui-même», que Mercadier reconnaissait jadis dans son manuscrit et qu'il jugeait inconvenante en ce qu'elle le tenait à distance de «ce ton impersonnel et général auquel il entendait s'astreindre» (VI, 318), est maintenant présentée à Reine comme une opération volontaire, délibérée, à même de conférer à son ouvrage — et à son auteur — une portée supérieure. Car il ne fait pas de doute qu'à travers ce récit idéalisé qu'il donne de son travail intellectuel Mercadier cherche aussi à se montrer à son interlocutrice sous un jour favorable. Mais Reine, bien qu'elle sache très peu de choses au sujet de cet ancien professeur devenu globe-trotteur, est une praticienne avisée de l'«image épurée» et elle saura lire entre les lignes du discours enflammé que vient de lui tenir Mercadier :

Mais, n'est-ce pas? vous écriviez d'abord, quand vous avez commencé, dans un but professoral, en accord avec ce que vous étiez... ce que vous croyiez être... Et puis peu à peu, c'est bien cela? le livre se modifiait parallèlement à votre propre vie, il s'écarterait de la ligne initiale, votre vie le pénétrait, il devenait un peu votre confesseur, un moyen de vous mieux comprendre. (VI, 434)

11 Il ne tient sûrement pas du hasard que le mot *scories* soit utilisé ici pour désigner ces «éléments horribles de la réalité» que Reine expurge habilement de ses récits : il avait été employé plus tôt par le narrateur pour décrire le manuscrit trop autobiographique de Mercadier, ce «monstre embrouillé de scories». (VI, 336)

Fine auditrice, Reine perce à jour Mercadier et le démasque sans peine. Elle va toutefois plus loin en apprenant au biographe de Law que lorsqu'ils sont réalisés délibérément, ces croisements qu'il effectuait involontairement entre sa vie et celle de son sujet sont au cœur du processus de création romanesque :

Si vous l'aviez emporté avec vous [le manuscrit abandonné], il aurait peuplé votre nouvelle vie, et il aurait reçu d'elle des reflets différents... Ce serait devenu pour de vrai un roman... Law sur la Riviera... [...] Et peut-être qu'en débarquant à Monte-Carlo, il serait arrivé à John Law de s'empêtrer dans une histoire d'amour avec une jeune femme qui ne veut pas en entendre parler.

— Reine!

— Laissez-moi ainsi rêver, Pierre... Vous me l'auriez lu chapitre par chapitre, et nous aurions progressivement permis à l'Écossais ce que nous nous refusons... Vous auriez décrit pour me plaire ce que vous n'auriez qu'imaginé... (VI, 434-435)

Reine donne ici une véritable « leçon de roman » à Mercadier : elle s'empare de ce que ce dernier lui a révélé à propos de son manuscrit et propose une suite de son cru, une nouvelle « histoire croisée » où son entrée dans la vie de Mercadier joue un rôle dans le développement du récit. C'est ainsi que « ce serait devenu pour de vrai un roman », car, dans cette suite que Reine invente, les vies s'interpénètrent à dessein, s'enrichissent l'une l'autre¹². Le premier réflexe du professeur devant pareille affabulation est de résister : ce « Reine ! » outré que profère Mercadier permet en effet d'exprimer un double étonnement. Le premier est de nature littéraire : le biographe trouve sans doute que Reine va trop loin, qu'il est exagéré d'entrecroiser aussi impunément leur vie et celle de Law. Le second est d'ordre personnel : l'amoureux déçu est offusqué par l'audace cruelle de Reine, qui prend plaisir à imaginer le récit d'une liaison directement basé sur le modèle de leur amour impossible dans la réalité.

On notera toutefois que, dans un second temps, fidèle en cela à une esthétique qui privilégie l'effacement des « scories horribles de la réalité », le roman de Reine s'écarte du réel : contrairement à elle, qui refusera toujours les avances de Mercadier,

12 Le mot *roman* est très bien représenté dans *Les Voyageurs de l'impériale*, sans parler de son principal dérivé, *romanesque*. Dans la grande majorité des cas, ces termes sont employés par le narrateur pour décrire ironiquement des personnages féminins ayant perdu le contact avec la réalité et ne sachant plus où se situe la frontière entre les fictions sentimentales dont elles s'abreuvent et le monde réel. Par exemple, Mademoiselle, la sous-maîtresse du bordel Les Hirondelles, « lisait des romans à longueur de journée ». « Mademoiselle mêlait dans sa tête le client qui venait de monter et les personnages du bouquin qu'elle était en train de lire [...] Elle y allait de son petit roman. Tout un monde s'ouvrait à elle. » (VI, 525-526) Quant à Dora, autre personnage littéralement atteint de « folie romanesque » (VI, 740), c'est dans ses livres qu'elle « reprenait pied dans ses fantasmagories, car c'était le monde réel qui était la vague, la mer, la songerie, et non point ce roman d'amour qu'elle portait en elle, ce roman, sa terre ferme, sa forêt ». (VI, 695) Contrairement à toutes ces Madame Bovary, Reine s'empare d'elle-même du mot *roman* et organise intentionnellement la matière de ses récits, qu'elle ne lit pas mais qu'elle invente. Elle va même jusqu'à renommer Mercadier en lui donnant le nom de son « personnage » : « elle avait inventé de l'appeler John ou Johnny, à cause de John Law... » (VI, 436) Ce jeu, qui consiste à brouiller l'identité des personnes privées non seulement dans la fiction, mais aussi dans le réel, trahit une conscience approfondie du roman, laquelle fait cruellement défaut à Bellemine, qui confond Mercadier et Mirador.

la «jeune femme» dont s'éprend John Law finit par céder aux avances de l'économiste : «[N]ous aurions progressivement permis à l'Écossais ce que nous nous refusons...» Immédiatement après avoir fait comprendre à Mercadier que l'amour qu'elle n'éprouve pas pour lui peut devenir possible dans la fiction, que, paradoxalement, c'est dans l'espace de l'imagination qu'il est le plus à même de se concrétiser, Reine demande au professeur de lui en dire plus au sujet de son ancienne femme : «Mais puisque vous l'avez abandonnée, reparlez-moi de cette Blanche... vous ne m'en avez pas dit assez...» (VI, 435) Son plan est clair : Reine désire une fois de plus brouiller les identités, mettre un peu de Blanche dans le portrait de cette «jeune femme» qu'elle vient d'inventer, portrait qui doit d'ailleurs déjà beaucoup au sien propre. Mercadier s'exécute, mais cette fois il ruse : «Il eut quelque gêne d'abord, puis il se mit à parler. Il se mit longuement à parler de Blanche. Il se mit à parler de Blanche à Reine. Pour lui parler de Reine.» (VI, 435) Après une courte hésitation — cette «gêne» initiale désignant moins un trouble dû à la timidité qu'un manque d'assurance du professeur, pas encore tout à fait rompu à l'exercice du «roman» —, Mercadier prend pleinement conscience du fait que Blanche «est neuve, absolument neuve» pour Reine et qu'il est libre de la réinventer à loisir et, surtout, à son avantage. À partir de ce moment, les mots viennent aisément à Mercadier qui modifie sciemment le portrait de Blanche non seulement pour qu'il «parle à Reine», mais aussi pour qu'il «parl[e] de Reine»¹³. La pirouette finale est superbe : par le truchement d'un personnage de fiction, d'une Blanche masquée, Mercadier vit l'«histoire d'amour» que la réalité lui refuse. Le biographe de John Law est devenu romancier.

Mercadier et le «mensonge» romanesque

Du point de vue de la conception que se fait Mercadier de l'écriture romanesque, il y a un «avant» et un «après» Reine. Au début des *Voyageurs*, une scène présente le professeur lisant à son ami Georges Meyer l'ébauche d'une préface à sa future biographie de Law. Une part importante de ce texte est consacrée à définir et à louer les mérites de l'écriture biographique. Pour Mercadier, il apparaît que toute vie humaine est fondamentalement négligeable et que le genre de la biographie, ayant pour mission de donner à lire la vie avec exactitude, sans emphase ni invention, permet de bien mettre en valeur toute l'«insignifiance de notre destin». (VI, 126) Comme l'écrit Mercadier, «le premier bienfait des biographies est de jeter sur la destinée de l'homme la lumière cruelle de l'insignifiance et de l'inutilité». (VI, 127) Vient ensuite ce passage, important pour notre propos, où le préfacier opère une distinction très nette entre les écrits biographique et romanesque :

Les biographies jouent pour l'esprit humain un rôle qui s'oppose à celui des romans ; et pour peu qu'on me suive, on conviendra que l'existence des biographies ressemble à une condamnation formelle de tout roman. Je rassurerai pourtant les romanciers sur leur gagne-pain, car le roman, inutile à tout autre point de vue, conserve pourtant l'utilité du mensonge dans la vie. Utilité qui est grande. (VI, 127)

13 Je souligne.

Voilà le roman réduit à très peu de chose : un sous-genre, une machine à illusions destinée à tromper les hommes sur la médiocrité de leur condition. On aurait tort de rapprocher le « mensonge » romanesque auquel fait allusion Mercadier dans sa préface du célèbre « mentir-vrai » aragonien, lequel vise « à résoudre l'antinomie entre la réalité empirique et le non-factuel de l'écriture fictionnelle, dont la validité serait plus probante¹⁴ ». Dans le premier cas, le mensonge est réduit à une fonction d'utilité, tandis que dans le second, il est rien de moins que la plus efficace manière d'appréhender le monde. Mercadier juge que le roman est tout juste bon à « tricher avec le néant » (VI, 127), et, dans un certain sens, Reine n'en pense pas moins. Mais contrairement au Mercadier d'avant la rencontre de Monte-Carlo, qui associe la triche du roman à un fard, à un leurre qui permet de maintenir la foule dans l'ignorance du vide, Reine considère que le roman triche avec le réel et avec les faits pour les présenter sous un jour plus vrai. Ce « mensonge » supérieur, généré par un mixte de témoignage et d'affabulation, Mercadier en a saisi toute la portée au contact de Reine, et rien n'illustre mieux ce changement de perspective que la scène du restaurant précédemment évoquée, lors de laquelle Mercadier et Bellemine se rencontrent pour discuter littérature.

Rappelons que Bellemine, écrivant *Mirador*, était préoccupé par un souci de fidélité et qu'il souhaitait créer un héros à l'image de Mercadier. Or voilà que ce dernier explique au jeune nouvelliste qu'au fond « ce ne sont pas tant les faits qui comptent, que le personnage bâti, les idées... l'imagination... votre apport personnel... » (VI, 481) Le « mensonge » romanesque n'est plus pensé comme il l'était dans la préface ; Mercadier ne distingue plus aussi nettement la biographie et le roman : à ses yeux, la première n'est plus qu'un terreau fertile permettant aux faits d'entrer dans le domaine de l'imaginaire. L'apport de Reine est très clair derrière de tels propos. Plus loin, immédiatement avant la scène déjà citée au cours de laquelle Mercadier fait réaliser à Bellemine que son personnage *Mirador* en dit davantage sur lui que sur son modèle, un passage montre le professeur amenant Bellemine à parler de lui, à se raconter : « [C]'était Mercadier qui interrogeait, qui scrutait Bellemine, qui se passionnait pour le problème Bellemine, pour le personnage Bellemine, sa psychologie. » (VI, 483) Cette scène ne manque pas de rappeler celle du fiacre, où Reine conduisait elle aussi Mercadier à se raconter. Et les jeux d'analogies entre ces deux scènes ne s'arrêtent pas là : tout comme Mercadier qui s'étonnait de se prendre au jeu (« il ne s'en était pas aperçu que déjà il s'engageait dans le récit de sa vie »), voilà que Bellemine « s'écoutait parler avec étonnement : il s'entendit raconter sa vie, sa propre vie ». (VI, 483) L'emploi du verbe *entendre* dans sa forme pronominale, qui crée un effet de dépersonnalisation donnant à lire que le personnage est le narrateur de sa propre histoire, exprime bien l'étonnement de Bellemine, surpris de se livrer d'une telle façon. De plus, tel Mercadier qui parlait à Reine de son manuscrit « avec un feu dont il ne se croyait pas capable », Bellemine transforme son passé, faisant passer pour des événements d'exception les banalités d'une vie ordinaire : « [S]a

14 Nathalie Limat-Letellier, « Le "Mentir-vrai" : une poétique de la fiction », dans Mireille Hilsum, Carine Trévisan et Maryse Vassevière (dir.), *Lire Aragon*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 143-144. Il sera à nouveau question du « mentir-vrai » dans la conclusion de ce texte.

propre vie n'avait rien de bien surprenant à première vue, mais naturellement en dessous... Il y a de ces vies où rien n'arrive mais qui contiennent tous les vertiges, toutes les grandeurs.» (VI, 483)

Le «mentir-vrai» avant la lettre

Les romans du *Monde réel* ont longtemps été les mal-aimés du corpus romanesque aragonien. Jusqu'à tout récemment, il était convenu d'affirmer que dans ces livres réputés «à thèse¹⁵» Aragon entretenait des relations complaisantes avec l'interdiscours communiste et se pliait servilement aux diktats esthétiques propagés par ce dernier (restriction de la liberté de l'artiste, respect des conventions du réalisme socialiste, etc.). On a dit de ces romans, qui ont le malheur de faire une place d'honneur aux «scories horribles de la réalité», qu'ils formaient une sorte de parenthèse traditionaliste au cœur d'une œuvre romanesque qui, partout ailleurs, s'était constamment et délibérément compromise dans les débats esthétiques de la modernité¹⁶. Une telle rigidité dans l'interprétation peut s'expliquer au moins de deux manières: d'abord, elle est liée au fait que les romans du *Monde réel* ont longtemps été lus comme des romans «communistes», ce qui n'a certes pas contribué à leur donner bonne presse, surtout après 1956; ensuite, et ce deuxième point est directement lié au premier, elle doit sans doute être corrélée à la «tardive et lente reconnaissance universitaire¹⁷» de l'œuvre d'Aragon en général et de ce pan «réaliste socialiste» en particulier. Depuis une trentaine d'années, plusieurs travaux ont heureusement permis de nuancer cette vulgate critique¹⁸.

Néanmoins, quelques commentateurs sont toujours d'avis que les romans du *Monde réel* sont les moins bien réussis d'Aragon, sous prétexte que leur facture formelle serait rétrograde. C'est le cas d'Henri Godard qui, en 2006, lit toujours dans ces romans un retour à l'ordre, une «volte-face [...] spectaculaire» mais désolante de l'ex-surréaliste qui abandonne ses expérimentations iconoclastes du passé

pour en revenir [...] à l'esthétique romanesque de Zola, quitte à la relever ici et là de quelques subtilités, de quelques audaces ou de quelques insolences qui étaient, au sein de ce retour à un cours ancien du roman, comme les traces de son attitude précédente¹⁹.

15 Voir les passages consacrés au roman *Les Beaux Quartiers* dans l'essai de Susan Rubin Suleiman, *Le Roman à thèse ou l'Autorité fictive*, Paris, Presses universitaires de France, 1983.

16 Le roman aragonien a d'abord été marqué au sceau du surréalisme, puis, dans les romans dits de la «troisième période», caractérisé par une prose fragmentée, refusant la linéarité, la chronologie et l'ancrage «réaliste» des personnages.

17 Olivier Barbarant, «Introduction», dans Aragon, *Œuvres poétiques complètes I*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2007, p. XXXVI.

18 Voir, entre autres ouvrages: Jacqueline Bernard, *Aragon: la permanence du surréalisme dans le cycle du Monde réel*, Paris, José Corti, 1984; Nedim Gürsel, *Le Mouvement perpétuel d'Aragon. De la révolte dadaïste au «Monde réel»*, Paris, L'Harmattan, 1997; Maryse Vassevière, *Aragon romancier intertextuel ou les Pas de l'étranger*, Paris, L'Harmattan, 1998; Corinne Grenouillet, *Lecteurs et lectures des Communistes d'Aragon*, Besançon, Presses universitaires franc-comtoises (Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté), 2000.

19 Henri Godard, *Le Roman modes d'emploi*, Paris, Gallimard (Folio/Essais), 2006, p. 390.

Comme nous le soulignons plus haut, le Zola des *Rougon-Macquart* et l'Aragon du *Monde réel* ne partagent pas la même conception du rôle de l'imaginaire dans l'écriture romanesque; en cette matière, leur vision des choses est même diamétralement opposée²⁰. Ensuite, réduire l'originalité de tous les romans écrits par Aragon entre 1934 et 1951 à quelques manifestations éparses d'irrévérences (dont la nature n'est pas précisée, mais dont on se doute bien qu'elles portent atteinte à un réalisme jugé arriéré par l'auteur) nous semble pour le moins simplificateur. Godard poursuit en affirmant qu'après avoir entrepris, avec *Le Monde réel*, «de décrypter les lois objectives de la réalité sociale pour donner prise sur elles²¹», Aragon renouera avec la «vraie» littérature à une époque où, dans le roman français, «le recours à l'imaginaire dans l'évocation de faits autobiographiques²²» a la cote. Voici comment sont décrites ces heureuses retrouvailles:

Pour un romancier-né, l'autobiographie trouve vite ses limites. Contre la fiction, elle pèse son poids de réalité. Mais une vie n'est jamais qu'une vie. Pire: s'en tenir à cette réalité en la mettant à plat selon un ordre logique et chronologique pour en faire un récit, c'est laisser échapper sa part la plus profonde, celle qui ne relève pas de cet ordre rationnel. Dans *La Mise à mort* puis dans les romans écrits ensuite, un imaginaire de la dualité et des doubles permet à Aragon de tirer avantage de l'autobiographie en se portant hors de ces limites²³.

Il est vrai que *La Mise à mort* et, à sa suite, *Blanche ou l'Oubli* sont des romans atypiques, caractérisés par un important travail sur la mise en abyme, sur le déguisement et la démultiplication des personnages et des figures d'auteurs, sur l'intertextualité et sur le refus de l'illusion référentielle. Ces jeux formels étaient cependant déjà lisibles dans les romans du *Monde réel*, bien qu'ils aient été développés de manière moins radicale et systématique²⁴. Contrairement à ce qu'affirme Godard et comme nous avons cherché à le démontrer dans les pages qui précèdent, ce n'est pas dans *La Mise à mort* qu'Aragon commence à développer «un dispositif qui lui permet d'annexer l'autobiographie au roman²⁵».

Pour terminer, revenons rapidement sur le «mentir-vrai», expression paradoxale qu'invente Aragon au début des années 1960 et qui donne son titre à une nouvelle-clé

20 Cela dit, comme le rappelle Henri Mitterand au sujet de l'œuvre romanesque de Zola, «la critique a montré très tôt que [...] dans *Les Rougon-Macquart*, le motif emprunté à la réalité est sans arrêt transformé et débordé par la fable et par l'image symbolique» (Henri Mitterand, *Le Discours du roman*, Paris, Presses universitaires de France [Écritures], 1980, p. 164).

21 *Ibid.*, p. 396.

22 *Ibid.*, p. 382.

23 *Ibid.*, p. 391.

24 Comme l'écrit Daniel Bougnoux, «les questions métalinguistiques qui dominent les romans de la dernière période, au risque d'éclipser la fiction ou l'intrigue entre les personnages, n'ont pas attendu *La Mise à mort* pour tisser l'œuvre d'Aragon. Il est instructif de repérer, au cœur du *Monde réel*, la poursuite d'un métalangage critique qui occupait déjà les textes surréalistes» (Daniel Bougnoux, «Notice» pour *Les Voyageurs de l'impériale*, dans Louis Aragon, *Œuvres romanesques complètes II*, Paris, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 2000, p. 1368).

25 Henri Godard, *Le Roman modes d'emploi*, op. cit., p. 392.

parue en 1964 où est résumé tout l'art du roman aragonien. Le «mentir-vrai» désigne un «détournement de la réalité aboutissant à la création d'un tableau dont les lignes de force seraient empruntées au monde réel et dont l'invention donnerait par contrecoup une connaissance de la vérité de ce monde réel²⁶». Cette déviation par rapport au réel est en grande partie obtenue grâce à un travail de réécriture du «Moi» de l'auteur et de ceux des gens qu'il a connus. Voilà qui est pour Aragon «un moyen d'inventer des vies possibles, en mêlant la réalité à la fiction, quitte à brouiller les cartes²⁷». Or ce «dispositif qui [...] permet d'annexer l'autobiographie au roman» est bel et bien à l'œuvre dans *Les Voyageurs de l'impériale*. En effet, bien qu'elle parle à défaut d'écrire, Reine pratique l'art du «mentir-vrai». Considérant le «visage éternel» qu'elle moule aux personnes dont elle parle, considérant les transferts qu'elle opère entre sa vie, celle des autres et celle des personnages qu'elle invente, il n'est pas exagéré d'affirmer que lorsqu'elle parle, Reine «ment-vrai» aussi bien qu'Aragon lorsqu'il écrit, c'est-à-dire qu'elle opère une «combinaison — pour les personnages de roman, pour l'histoire racontée, pour le décor, etc. — d'éléments réels [...] et d'éléments fictionnels [...] en vue d'une synthèse où la réalité et la fiction se concilient dans une unité supérieure²⁸».

Véritable orchestratrice de la logique métatextuelle des *Voyageurs*, Reine marche sûre d'elle dans les sentiers de la création et elle saura faire comprendre sa «volonté de roman» à Mercadier qui, à son tour, en partagera les secrets avec Bellemine. Reine est un personnage qui, au cœur du *Monde réel*, parle pour réinventer sans cesse sa vie et celle des autres afin de faire glisser toutes ces existences dans des récits qui donnent d'elles une «image vraie, plus vraie que ce qui est». Cette pensée de Reine est capitale, car elle rappelle que si le «monde réel» préexiste à tout autre monde fictif, imaginé, il n'en demeure pas moins que c'est par le biais de l'inventé, de l'imaginaire que le réel prend tout son sens, qu'il se déchiffre et s'explique le mieux. Aragon se souviendra de ces propos sortis de la bouche de son propre personnage quand, vingt-six ans plus tard, dans la préface aux *Cloches de Bâle* écrite en 1964 pour la réédition de ce roman dans les *Œuvres romanesques croisées*, il formulera cette phrase désormais célèbre : «[L]'extraordinaire du roman, c'est que pour comprendre le réel objectif, il invente d'inventer. [...] Ce qui est menti dans le roman sert de *substratum* à la vérité²⁹.»

26 Hervé Bismuth et Lucien Victor, *Les Voyageurs de l'impériale d'Aragon*, Neuilly, Éditions Atlande, 2001, p. 43.

27 *Ibid.*, p. 42.

28 Wolfgang Babilas, «Vérité et mensonge dans la nouvelle *Le Mentir-vrai* d'Aragon», dans *Études sur Louis Aragon II*, Münster, Nodus Publikationen, 2002, p. 875.

29 Louis Aragon, «C'est là que tout a commencé», *Les Cloches de Bâle*, Paris, Gallimard (Folio), 1972, p. 13.

Références

- ARAGON, Louis, *Les Voyageurs de l'impériale*, Paris, Gallimard (Folio), 2002 [1965].
- BABILAS, Wolfgang, *Études sur Louis Aragon II*, Münster, Nodus Publikationen, 2002.
- BARBARANT, Olivier, «Introduction», dans Louis ARAGON, *Œuvres poétiques complètes I*, édition publiée sous la direction d'Olivier Barbarant, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2007, p. XXI-XLVI.
- BERNARD, Jacqueline, *Aragon : la permanence du surréalisme dans le cycle du Monde réel*, Paris, José Corti, 1984.
- BISMUTH, Hervé et Lucien VICTOR, *Les Voyageurs de l'impériale d'Aragon*, Neuilly, Éditions Atlande, 2001.
- BOUGNOUX, Daniel, «Notice» pour *Les Voyageurs de l'impériale*, dans Louis ARAGON, *Œuvres romanesques complètes II*, édition publiée sous la direction de Daniel Bournoux avec la collaboration de Raphaël Lafhail-Molino, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2000, p. 1363-1437.
- GODARD, Henri, *Le Roman modes d'emploi*, Paris, Gallimard (Folio / Essais), 2006.
- GRENOUILLET, Corinne, *Lecteurs et lectures des Communistes d'Aragon*, Besançon, Presses universitaires franc-comtoises (Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté), 2000.
- GÜRSEL, Nedim, *Le Mouvement perpétuel d'Aragon. De la révolte dadaïste au «Monde réel»*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- HILSUM, Mireille, «Les préfaces tardives d'Aragon pour les *Œuvres romanesques croisées*», *Poétique*, n° 69 (1987), p. 45-60.
- LIMAT-LETELLIER, Nathalie, «Le "Mentir-vrai" : une poétique de la fiction», dans Mireille HILSUM, Carine TRÉVISAN et Maryse VASSEVIÈRE (dir.), *Lire Aragon*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 143-152.
- MITTERAND, Henri, *Le Discours du roman*, Paris, Presses universitaires de France (Écritures), 1980.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie, *L'Esthétique d'Aragon*, Paris, SEDES, 1997.
- RISTAT, Jean, *Qui sont les contemporains*, Paris, Gallimard, 1975.
- RUBIN SULEIMAN, Susan, *Le Roman à thèse ou l'Autorité fictive*, Paris, Presses universitaires de France, 1983.
- VASSEVIÈRE, Maryse, *Aragon romancier intertextuel ou les Pas de l'étranger*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- ZOLA, Émile, *Le Roman expérimental*, Paris, Garnier-Flammarion, 1971.



Aragon, roman : le cycle métaromanesque comme laboratoire de l'identité

JOHANNE LE RAY

« Dans tout ce que je lis », écrivait Aragon en 1923 à Jacques Doucet qui lui demandait de tirer le bilan d'une année de romans, « l'instinct me porte trop vivement à rechercher l'auteur, et à le trouver ; à l'envisager *écrivain* ; à écouter ce qu'il *dit*, non ce qu'il conte ; pour qu'en définitive je ne trouve infimes les distinctions qu'on fait entre les genres littéraires, poésie, roman, philosophie, maximes, tout m'est également *parole*¹. » Si cette réponse du jeune surréaliste au mécène est fréquemment citée pour illustrer le peu de cas qu'il faisait des distinctions génériques, on oublie souvent de souligner qu'elle est aussi l'occasion pour lui d'affirmer l'impossibilité de faire abstraction de l'auteur, l'œuvre étant conçue comme *diction* plutôt que comme *fiction*, et tout discours étant, comme le rappelle la lecture de *Blanche ou l'Oubli*, « discours de quelqu'un² ». C'est cette modalité d'inscription de l'auteur dans son œuvre que nous voulons étudier dans le « cycle métaromanesque³ » constitué de *La Mise à mort*, *Blanche ou l'Oubli* et *Théâtre/Roman*.

Breton, Aragon et la carte postale : de la description au double jeu lyrique avec le modèle

Dans le *Manifeste du surréalisme*, l'anathème prononcé par André Breton contre le roman culmine en un rejet vigoureux de la description romanesque, présentée comme une pièce d'écriture laborieuse et dénuée d'émotion. Si Breton est prêt à lui concéder le rôle qu'on lui accorde traditionnellement dans l'économie narrative, celle d'une contextualisation de l'action, cette fonction ne semble pas

1 Louis Aragon, « Une année de romans », dans *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, Paris, Gallimard (Digraphe)/Mercure de France, 1994, p. 145-146. L'auteur souligne.

2 Louis Aragon, *Blanche ou l'Oubli*, Paris, Gallimard (Folio), 2000 [1967], p. 528 (abrégé en BO).

3 Expression de Cécile Narjoux dans « De *La Semaine sainte* aux métaromans », *Aragon, la parole ou l'énigme*, actes du colloque organisé par la Bibliothèque publique d'information (Centre Pompidou, 11-12 juin 2004), Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2005, p. 95. On peut de fait considérer que c'est avec *La Semaine sainte* (1958) que s'amorce ce que Daniel Bournoux nomme quant à lui le « tournant métalinguistique » (introduction au tome V des *Œuvres romanesques complètes* dans la collection de la Pléiade, 2012).

opératoire à qui, arrêté par l'ennui généré par le tableautin, «n'entre pas dans [la] chambre» où Dostoïevski veut le conduire. Considérée comme un exercice scolaire gratuit et intolérablement prosaïque, la description synthétise nombre des griefs de Breton à l'égard du roman. «Rien n'est comparable au néant [des descriptions]», écrit-il. «Ce n'est que superpositions d'images de catalogue, l'auteur en prend de plus en plus à son aise, il saisit l'occasion de me glisser ses cartes postales⁴.» L'image de la carte postale infligée au lecteur stigmatise une écriture du cliché dans tous les sens du terme, et la description est présentée comme une production en série, standardisée, dépourvue de créativité.

«Passez-moi les cartes postales⁵», lit-on au contraire dans *Blanche ou l'Oubli*, et cette demande impérieuse ouvre une séquence qui subvertit totalement les fonctions habituelles de la description romanesque tout en opposant un démenti magistral aux propos de Breton sur l'indigence innée à l'exercice. C'est en effet l'occasion pour le texte d'entamer une ronde virtuose autour de l'objet à décrire, dont la représentation est vécue comme une quête, dans une mise en scène des tâtonnements de Marie-Noire, la narratrice, vers une image mentale convaincante des allées de Tourny à Périgueux, fin novembre 1940. Intervient alors un processus dynamique d'émancipation progressive de tout référent : une fois la mémoire de Geoffroy Gaiffier congédiée, «Périgueux devient un roman⁶», et les modèles extérieurs utilisés par la jeune femme comme relais dans ses «essais» (les bribes de souvenirs de Gaiffier, les cartes postales, le *Larousse* en six volumes, le *Guide bleu*) sont peu à peu réduits au rôle de catalyseurs de l'imagination. De manière significative, la première esquisse au passé («Les ombres étaient gris-mauve [...]. Tous les vêtements étaient à peu près sans couleur [...]. Sauf le veston de Gaiffier [...]») laisse place à des variations successives au présent dans lesquelles le texte semble s'affranchir totalement de l'ordre narratif :

Je vais essayer d'imaginer toute seule. J'imagine. J'imagine Périgueux le vingt-sept novembre 1940. Le soleil s'est caché. Le vent souffle noir. Les toits sont moutarde. Les visages mauves, le sol blanc. [...] Périgueux le vingt-sept novembre... Les ombres sont brun pâle, un trait pourpre dessine les gens sur le fond brun, comme au bord d'une blessure, un trait de pourpre pâle, les mains sont blêmes, les gestes lents, il fait froid, le ciel a de grandes taches roses dans le nuage gris bleu. Le jour est mal rasé. Périgueux, le vingt-sept novembre. Une ville de silence, sous une couverture d'écarlate blanc. [...] par-dessus le tout, les coupoles et tourelles romanes, le clocher de la cathédrale. Tout cela sur le ciel et dans l'eau l'image tremblée, le gris en l'air, le beige en bas, un pléonasme tête-bêche. Un énorme gâteau d'asymétrie avec la crème des nuages. Un firmament d'étain, un vent jaune et déteint. Rien n'est plus objet de mémoire⁸.

Le détournement magistral des fonctions traditionnelles de la description auquel se livre ici Aragon témoigne d'une conception diamétralement opposée à celle

4 André Breton, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard (Folio/Essais), 1992 [1924], p. 17-18.

5 *BO*, p. 150.

6 *Ibid.*, p. 149.

7 *Ibid.*, p. 182.

8 *Ibid.*, p. 183-184.

rejetée par Breton et révèle par contraste le caractère étriqué de la représentation bretonienne du roman. Pause souveraine dans le cours du récit, la description est souvent, dans le cycle métaromanesque d'Aragon, l'occasion d'une surenchère lyrique. Si Périgieux est bien la scène des retrouvailles entre Léon Moussinac, fraîchement libéré du camp de Gurs, et le trio de résistants constitué par sa femme et les Gaiffier, la description proposée par Marie-Noire joue un rôle quasi inexistant dans l'économie narrative : pas de contextualisation au sens strict du terme, mais une interruption désinvolte encore aggravée par la dynamique sérielle. On peut à cet égard reprendre les conclusions de Gérard Genette sur ce qu'il a nommé les «silences de Flaubert» : «[L]a description se développe d'elle-même, aux dépens de l'action qu'elle éclaire moins qu'elle ne cherche à la suspendre ou à l'éloigner⁹.» L'évocation de Périgieux par Marie-Noire donne en effet lieu à un véritable épisode de contemplation extatique dont le caractère extratemporel est souligné par le passage au présent, dans une déchirure du texte fictionnel qui est probablement ce qu'Aragon entend par «une ouverture sur ce qui n'est pas le roman, sur ce qui est au-delà de lui, sur ce que nous appelons de façon abrégée *poésie* [...], une entrée dans [...] *l'opéra*¹⁰. «Épiphanie romanesque», selon la terminologie de Dominique Rabaté, cet instant est à la fois «a-dramatique et dramatique¹¹» : il ne s'y passe rien qui puisse faire progresser le récit, et pourtant on sent qu'il s'y joue quelque chose de fondamental sur un plan autre que celui de l'action narrée. Dans *Blanche ou l'Oubli*, cette description signe l'acte d'émancipation de Marie-Noire, marionnette de Gaiffier, à l'égard de son créateur. En choisissant par ailleurs de donner la parole à Marie-Noire et non à Gaiffier pour évoquer Périgieux, Aragon règle ce qui peut être considéré dans l'espace de la diégèse comme un conflit entre souvenir et imagination, en donnant irrévocablement l'avantage à l'invention sur la remémoration. Traduisons : au roman sur l'autobiographie. La fabulation place l'objet de la quête en aval et non en amont de l'écriture, promesse d'une démarche prospective et non rétrospective. Les enseignements de ces «bouts d'essais» descriptifs sont immédiatement tirés :

Marie-Noire vient de comprendre quelque chose : la couleur qu'elle cherche, ce n'est pas Périgieux, c'est elle-même, la couleur que son œil invente (nous ne sommes rien, ce que nous cherchons est tout) [...] ¹².

L'intertexte hölderlinien fréquemment convoqué dans le roman met ici encore l'accent sur un processus dynamique, une quête. Loin du «dessin d'écolier» à l'esthétique nécessairement figurative incriminé par Breton, la description est l'occasion d'un écart lyrique par rapport au référent. Elle fait la démonstration de la supériorité de l'invention sur l'imitation pure, ce qu'explicite le commentaire

9 Gérard Genette, «Silences de Flaubert», dans *Figures I*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 1976 [1966], p. 234.

10 Louis Aragon, *Entretiens avec Francis Crémieux*, Paris, Gallimard, 1964, p. 126.

11 Dominique Rabaté, «L'épiphanie romanesque», dans *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, 1999, p. 154.

12 *BO*, p. 185. Reprise de la citation de Hölderlin : «*Was wir sind ist nichts, was wir suchen ist alles.*»

métatextuel. L'imagination est d'ailleurs significativement présentée comme un outil heuristique d'accès au moi («la couleur qu'elle cherche, ce n'est pas Périgueux, c'est elle-même»). La prise de distance par rapport au référent est donc un processus fécond, suivant une démarche créatrice proche de celle qu'Aragon théorise sous le nom de «double jeu¹³» avec le modèle, dans «Matisse-en-France», introduction de 1942 aux *Thèmes et Variations* du peintre. Certains aspects de ce texte seront développés ultérieurement dans «De la ressemblance», essai quasi contemporain de *Blanche ou l'Oubli* consacré aux séries de portraits exécutés à partir d'un modèle unique. La dimension sérielle des tentatives descriptives de Marie-Noire n'est pas sans rappeler les «variations» qu'offrent les dessins inspirés de Matisse autour de ses «thèmes», tout comme l'auto-engendrement des «tableaux» successifs de la ville¹⁴. L'ambiguïté du rapport au modèle, chez Matisse comme chez Marie-Noire, réside dans la conjonction du «couple de forces opposées¹⁵» que sont l'imitation et l'invention, le paradoxe consistant en la nécessité d'avoir un modèle pour mieux pouvoir s'en détacher. Ce double jeu avec le référent justifie que l'œuvre de Matisse soit assimilée par Aragon à «un immense roman», ce qui éclaire en retour l'esthétique aragonienne du roman.

Roman et contrebande autobiographique : le rôle de la «transpicture»

De même que le «détachement du soutien du modèle» est présenté par Matisse comme un signe de progrès dans son travail, la fascination pour l'écart avec le référent réel est pour beaucoup dans l'éloge vibrant que donne Aragon du *Jouvencel introduit aux armes* de Jean de Bueil, texte du xv^e siècle présenté dans *La Mise à mort* comme le prototype du roman en ce qu'il joue avec le réel pour composer à partir de matériaux autobiographiques réagencés par l'écriture :

C'était là jeu nouveau, où tout se devait inventer à la fois et ressembler à ce qu'on n'inventait point, rien ne devait se passer là où la chose se passait pourtant, ni se reconnaître l'homme sur son cheval de guerre ni s'écarter pourtant le héros de son ombre. Enfin, c'était le roman sans le dire¹⁶.

On retrouve ici la combinaison de l'imitation et de l'invention identifiée dans la démarche de Matisse, à ceci près que le modèle n'est plus un objet extérieur au sujet, mais le sujet lui-même. La «Digression du roman comme miroir» est l'occasion pour Aragon de poser les bases théoriques de ce qu'il a appelé ailleurs le «mentir-vrai¹⁷» en s'inscrivant sans ambiguïté sous le patronage du *Jouvencel* pour

13 Louis Aragon, *Henri Matisse, roman*, Paris, Gallimard (Quarto), 1998 [1971], p. 132-133.

14 Matisse commentait ainsi sa démarche : «La réaction d'une étape est aussi importante que le sujet. Car la réaction part de moi et non du sujet. C'est à partir de mon interprétation que je réagis continuellement jusqu'à ce que mon travail se trouve en accord avec moi. Comme quelqu'un qui fait sa phrase, il retravaille, il redécouvre...» («Constance du fauvisme», 1936, cité dans Cécile Debray [dir.], *Matisse. Paires et séries*, Paris, Centre Pompidou, 2012, p. 17).

15 Louis Aragon, *Henri Matisse, roman*, op. cit., p. 133.

16 Louis Aragon, *La Mise à mort*, Paris, Gallimard (Folio), 1993 [1965], p. 191 (abrégé en *MM*).

17 La nouvelle *Le Mentir-vrai* (1964) met en œuvre un dispositif qui dénuide concrètement les processus de transposition théorisés dans *La Mise à mort*, roman publié six mois plus tard.

sa pratique de la « contrebande », cette façon de « mettre *deux et trois choses en une* » et de « *quérir noms étranges qui les a fait troubles*¹⁸ ». Ainsi, l'autobiographie à la troisième personne de Jean de Bueil et le « couvert de la première personne » utilisé par Charles Lamb dans l'un des *Essais d'Elia* comme masque pour une fiction sont deux manifestations symétriques de l'esthétique de l'écart. Le narrateur (auteur?) de *La Mise à mort* synthétise ses conclusions avec une simplicité péremptoire, non sans en profiter pour jeter au passage le discrédit sur l'écriture autobiographique au sens strict du terme : « Ainsi il y a un roman quand le mensonge et la réalité cohabitent dans un personnage qui peut être Anthoine ou moi, peu importe. Sinon ce sont des Mémoires, ou je ne sais quel conte de fées¹⁹. »

L'un des ressorts majeurs du mécanisme romanesque est donc la transposition qui rend le discours sur soi possible s'il est délégué au personnage, et qui signe *a contrario* la fictionnalité de tout « je » présent dans le texte, ce qu'Aragon ne se fait pas faute de rappeler dans notre corpus, par exemple dans cette note au début de *Blanche ou l'Oubli*, alors que Gaiffier (le « je » du texte) explique qu'en 1916 il était en khâgne : « « Moi ? Non, j'étais au P.C.N. », *dit l'auteur*²⁰ », se dissociant ainsi clairement de son personnage. Le collage d'êtres réels dans la fiction (avec, dans *Blanche ou l'Oubli*, l'écrivain Léon-Paul Fargue, ou encore Aragon lui-même) contribue tout comme les interventions d'auteur à brouiller le régime de croyance et à jeter le trouble sur le statut de la représentation, à tel point qu'il devient souvent difficile de distinguer entre réel et imaginaire, biographique et fictionnel. Au sein de la diégèse de *Blanche ou l'Oubli*, c'est le monde présenté comme réel qui semble parodier *L'Éducation sentimentale*... Il faut noter à cet égard que le caractère réflexif du texte est loin d'en faciliter la lecture, tant il s'emploie à complexifier plutôt qu'à clarifier, exhibant avec complaisance invraisemblances et anomalies, érigées par Aragon en « marques de fabrique » du roman :

Voulez-vous que je vous dise ce que je crois pour ma part ? C'est qu'il y a un report sur la personne de Denis d'une aventure de la jeunesse de votre serviteur, qui avait dix-sept ans en 1914... et une confusion volontaire faite entre les deux guerres, celle de quatorze et celle de trente-neuf [...]. La transcription d'époque, j'aimerais écrire la *transpicture*, reportant des faits d'une guerre sur l'autre [...]. Ces contrefaçons en réalité, qu'ici je dénonce (enfin qui se dénoncent l'une par l'autre), tiennent au mécanisme vrai du roman, dont est, et n'est pas responsable son auteur. Ses auteurs. Ne sont pas²¹.

Permettant la dispersion de l'auteur sous un certain nombre de masques, les effets de transposition introduisent dans l'économie fictionnelle des turbulences

18 *MM*, p. 195 et p. 194. L'auteur cite.

19 *Ibid.*, p. 190. Refus de l'autobiographie et volonté de roman venaient d'être affirmés de manière conjointe par Aragon dans « Les Clefs », article publié en 1964 dans *Les Lettres françaises* (n° 1015), dans lequel il revendique « la précellence du mensonge romanesque (le vrai) sur la « sincérité » des confessions », brouillant significativement le partage de l'authentique et du factice. L'autobiographie y est présentée comme un « strip-tease ».

20 *BO*, p. 26 note 1. L'auteur souligne.

21 Louis Aragon, *Théâtre/Roman*, Paris, Gallimard (L'Imaginaire), 1998 [1974], p. 436-437 (abrégé en *T/R*).

décuplées par les multiples flottements énonciatifs. L'instabilité de la voix narrative porte à son comble la confusion quant à l'identité de l'auteur du discours, ouvertement problématique: «Qui parle²²!» interroge fréquemment le texte de *Blanche ou l'Oubli*, ironisant sur le statut de l'énonciateur, «le récitant ou le personnage ou le diable sait qui», le narrateur du moment allant même jusqu'à évoquer «le speaker précédent²³». «Le mystère est toujours de qui diable ici parle²⁴», confirmera quelques années plus tard *Théâtre/Roman*. L'ampleur de la subversion que constituent les télescopes énonciatifs au regard d'une conception unitaire de la voix narrative est exprimée dans *Blanche ou l'Oubli* par l'assimilation du monologisme du roman traditionnel à un monothéisme: on peut mesurer la difficulté qu'il y a à «changer de Dieu» en cours de récit. Détournement du statut du personnage, mise à sac de l'économie narrative: dans sa démarche expérimentale d'extension du domaine de la fiction, le dernier Aragon n'est pas loin de proposer un roman qui soit l'envers absolu de la définition-repoussoir que, jeune surréaliste, il en donnait: «[U]n livre où le personnage porte le même nom, ou ne change pas de nom sans sonner, est à tout instant reconnaissable au lecteur [...], porte les mêmes sentiments ou ne change pas de sentiments comme de chemise, [...] ne sort pas du livre, ne fait pas de connaissances inutiles [...]»²⁵.

La scène identitaire: entre expérience de l'altérité et épreuve de l'aliénation

Si une conception unitaire du personnage comme du narrateur est mise à mal, c'est que la notion d'unicité du sujet elle-même est perçue à la fois comme réductrice, postiche, et problématique. Dans *La Mise à mort*, le principe d'identité est présenté comme une «convention» inhibante: la longue digression d'Alfred sur la conjonction de coordination *mais*, «petit mot sournois» dont le pouvoir de contradiction le fascine en ce qu'il révèle «la souterraine, l'inframentale existence d'une deuxième ligne au moins en [lui] de l'enchaînement des choses», est l'occasion de rêver de céder à la tentation, au «vertige», de «devenir une forêt d'hommes²⁶». Au chapitre «Le Contre-dit» de *Théâtre/Roman*, cette présence dans l'espace mental de la «deuxième ligne» de pensée d'un contradicteur interne est à la fois théorisée avec beaucoup de fermeté et immédiatement mise en œuvre dans une joute entre deux figures de l'auteur, dédoublé en premier scripteur d'une part et en premier lecteur/deuxième scripteur d'autre part. La contradiction apportée par l'interlocuteur imaginaire est présentée comme une incitation à inventer ce qu'on ne connaît pas, selon un schéma qui reprend le rôle matriciel du dialogue avec soi-même exposé aux premières pages de *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*. Pour l'enfant d'abord dédaigneux de l'écriture, l'habitude prise de se poser des questions et d'y donner oralement des réponses *inventées* aurait en effet débouché sur le passage à

22 BO, p. 255.

23 Ibid., p. 124-125 et 139.

24 T/R, p. 254.

25 «L'Instant», en marge de *La Défense de l'infini*, *Œuvres romanesques complètes I*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1997, p. 645.

26 MM, p. 466.

l'écrit, une fois compris l'intérêt de fixer avec ces réponses *autre chose que ce qu'il pensait*, puis sur un dialogue au miroir «avec un autre [s]oi-même²⁷», ami imaginaire faisant semblant de lire le texte écrit.

Si ce dispositif interlocutoire confère à l'écriture une puissance de propulsion considérable, dans le «cheminement polyédrique des pensées contradictoires²⁸», il est présenté par l'auteur comme un mode de progression «plus que dans le discours *dans l'invention même de [lui]-même*²⁹». Il se fait donc méthode heuristique de fabrication d'une identité scripturale. C'est bien souvent de ce théâtre métaphorique, imaginaire, mental, que se réclame Aragon dans son dernier roman, d'où la fréquente majuscule au mot *Théâtre*. On en trouve l'expression au chapitre «Ainsi-dire» :

[M]a vie à moi est d'écrire. Non pour le théâtre, c'est-à-dire un lieu qui existe, en dehors de moi. Mais pour un théâtre de moi, d'en moi. Où je suis tout, l'auteur, l'acteur, la scène, où je ne vends rien à personne, je suis mon propre et seul interlocuteur. Qu'on entende bien que, lorsque je dis *le Théâtre*, le Théâtre est le nom que je donne au lieu intérieur en moi où je situe mes songes et mes mensonges³⁰.

Il soulignera cet aspect dans un entretien avec Jean Ristat, faisant référence au modèle mallarméen : «Je veux dire que quand je parle de mon théâtre intérieur, il faut l'entendre au sens mallarméen. C'est ceci la chose essentielle³¹.» Mallarmé avait attribué dans *Crayonné au théâtre* son goût pour *Hamlet* à la manière dont la pièce donnait accès au «seul théâtre de notre esprit, prototype du reste». Il y a selon Octave Mannoni une sorte d'évidence dans l'assimilation de la vie psychique à un théâtre, phénomène qui pourrait expliquer la concurrence que fait le modèle du théâtre à celui du roman chez le dernier Aragon :

On peut dire que très souvent la vie psychique tout entière est comparée à un théâtre avec sa scène, ses coulisses et ses personnages. Dans *Au-delà du principe de plaisir*, Freud parle du jeune enfant qui joue à *fort und da* en des termes qui font de lui l'impresario et le spectateur du plus rudimentaire des théâtres de marionnettes. Et immédiatement après, il cite expressément la tragédie, pour éclairer un aspect du jeu de l'enfant, à savoir qu'il s'agit, dans les deux cas, de jeux capables de rendre agréables des épreuves en elles-mêmes pénibles³².

Le théâtre devient en ce sens la métaphore d'un moi pluriel qui se dédouble pour dialoguer avec lui-même. On retrouve ici les conclusions théoriques de Benveniste sur l'empreinte fondamentale du dialogue comme structure de l'ensemble du discours, y compris le monologue.

27 Louis Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*, Genève, Albert Skira (Les Sentiers de la création), 1969, p. 9-13.

28 *T/R*, p. 21.

29 *Ibid.*, p. 187. L'auteur souligne.

30 *Ibid.*, p. 401-402. L'auteur souligne.

31 «Entretiens avec Jean Ristat», 1974. Repris dans les annexes d'*Avec Aragon*, de Jean Ristat, Paris, Gallimard, 1994.

32 Octave Mannoni, *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre scène*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 1969, p. 169.

Mais l'ouverture à l'altérité dans l'identité est aussi le signe d'un flottement dont l'expression, déjà sensible dans le dédoublement d'Antoine dans *La Mise à mort*, trouve sa consécration dans *Théâtre/Roman* avec la non-coïncidence à soi expérimentée par l'acteur perdu dans ses incarnations successives, victime du «supplice du caméléon». Dans le «carnaval³³» des rôles endossés, l'identité est pour Romain Raphaël une imposition fragile et incertaine, ce qui l'amène parfois à hésiter splendidement entre jouissance du travestissement et inquiétude ontologique quant à sa propre substance. De cette posture ambivalente entre vertige désassignateur et crainte d'une inconsistance de l'être témoigne son identification profanatrice au personnage de Hamlet, «ce Prince déjà dit qui joue / Au bilboquet d'une tête de mort Autre [s]loi-même à qui se pose / En cette fin d'après-midi problème d'être toupie or not toupie³⁴», vers dans lesquels on retrouve, à plus de cinquante ans d'écart, l'écho de cette déclaration péremptoire d'*Anicet*: «Le principe d'identité est bien le plus beau bilboquet que je connaisse. Un jour ou l'autre ma tête retombera à côté du manche³⁵.»

L'acteur se définit lui-même comme «un voleur d'identité dans une cage ouverte / un pseudonyme en plein vent» et affirme qu'il n'est plus «que l'encre d'être» — formules qui pourraient aussi bien s'appliquer à Aragon dont le nom, inventé de toutes pièces, ne repose sur aucun étayage générationnel mais uniquement sur l'inscription qui en a été faite au registre de l'état civil. Un vers des *Poètes* présente d'ailleurs significativement le nom de famille comme l'amarrage de fortune d'une identité flottante: «Alphabétiquement dans un livre mon nom comme une bouée³⁶». À cet égard, les incohérences du texte quant à l'origine du nom de scène de Romain Raphaël contribuent à défaire la cohésion subjective du personnage, ce qui accentue son inconsistance identitaire: après avoir affirmé que c'est Eurianthe qui l'a rebaptisé, Romain se contredit en attribuant le choix de son nom au Vieux³⁷. L'assise est décidément mouvante: l'origine est perdue sur tous les tableaux, aussi bien sur le plan de la généalogie, évidemment remise en question (pour Aragon comme pour l'enfant Denis, futur Romain Raphaël, tous deux abandonnés par leur père), que sur celui de la fabulation du nom par autrui.

Le principe d'incertitude identitaire qui marque nombre de personnages de notre corpus débouche enfin, dans *Théâtre/Roman*, sur l'image saisissante d'une coïncidence à soi intermittente pour qui «n'existe que par éclair, par éclipses³⁸».

L'«écheveau rompu», ou l'expérience de la discontinuité de soi

Si le sujet ne parvient pas à coïncider avec soi au présent, la capture rétrospective de l'identité s'avère elle aussi problématique. La crise grave dont font état les personnages principaux de nos trois romans souligne la nécessité pour Aragon de

33 «Cela commence d'un carnaval, et puis le plaisir pris de l'ombre derrière le masque, est-ce que je sais [...]» (*T/R*, p. 162).

34 *Ibid.*, p. 85.

35 Louis Aragon, *Anicet ou le Panorama, roman*, Paris, Gallimard (Folio), 1997 [1921], p. 266.

36 *Les Poètes*, Paris, Gallimard (Poésie), 1976 [1960], p. 145.

37 *T/R*, p. 152 et p. 385.

38 *Ibid.*, p. 462.

figurer cette rupture dans la continuité de l'existence : c'est la perte de conscience d'Antoine dans sa baignoire à Vienne en 1952, avec l'amnésie qui s'ensuit ; la crise cardiaque de Gaiffier en février 1966, occasion de ce qu'il appelle lui-même métaphoriquement « cinq mois d'amnésie³⁹ », matérialisée dans le texte par quatre lignes de points de suspension ; la maladie du Vieux, enfin, au printemps 1968. L'expérience de la discontinuité de soi fait naître chez chacun des personnages un sentiment d'incapacité à configurer son histoire personnelle, mise en crise du récit qui est probablement le reflet dans l'œuvre de la crise de l'Histoire entraînée par la révélation de la nature totalitaire des régimes communistes. La relation de l'accident dans *La Mise à mort* assimile l'événement à une sorte de mort surmontée, avec l'intertexte claudélien de *Tête d'or* : « Combien — y a-t-il de temps — que j'étais vivant⁴⁰ ? ». Il faut rappeler que le Congrès de la paix de 1952, à Vienne, a été l'occasion d'une mise en garde de la délégation danoise contre le durcissement idéologique né de la guerre froide, et c'est probablement à cela qu'Aragon fait référence quand il constate à quel point on peut « entendre sans entendre ». Ce congrès, origine probable d'une prise de conscience, avait d'ailleurs été précédé d'une *perte de conscience* de l'auteur qui, apprenant la pendaison des accusés de Prague (procès Slansky-London), s'était évanoui dans sa baignoire, malaise déclenchant l'amnésie reprise dans « Murmure » et le travail intellectuel de remise en perspective et d'anamnèse qui se poursuivra dans *Blanche ou l'Oubli*, avec notamment l'intertexte hölderlinien du sac de Mistra qui évoque la boucherie de la révolution. « Peut-être ai-je oublié plusieurs siècles de sang [...] »⁴¹, écrit significativement Aragon dans le « Premier conte de la chemise rouge ».

Le traumatisme de Vienne, évoqué à demi-mot dans *La Mise à mort*, permet à Aragon de figurer la déchirure d'avec l'Histoire et la fragilisation identitaire que constitue nécessairement l'atteinte à l'utopie :

Quel désordre, mon Dieu, quel désordre ! Il n'y a pas que moi qui ai perdu mon image. Tout un siècle ne peut plus comparer son âme à ce qu'il voit. Et nous nous comptons par millions qui sommes les enfants égarés de l'immense divorce⁴².

La réalité renvoie en effet au militant une image défigurée de son idéal, et le dévoiement du communisme signale pour lui la nécessité de s'amputer de l'Histoire en tant que scène de projection du moi : ce domaine concret de construction identitaire, qui aura pu un temps suppléer aux défaillances de l'histoire personnelle, se retourne contre le sujet. L'ampleur de la blessure subie ne laisse pas intacte l'intégrité subjective, et si le narrateur a imaginé le subterfuge de l'oubli (l'amnésie consécutive à l'évanouissement dans la baignoire) pour ne pas être confronté à l'événement traumatique, au « monstre [vu] brusquement face à face⁴³ », il ne peut faire l'économie du sentiment de facticité d'une vie perpétuée en « cicatrisant l'oubli » :

39 BO, p. 392.

40 MM, p. 257. L'auteur cite.

41 Ibid., p. 232.

42 Ibid., p. 67.

43 Ibid., p. 251.

Tout de même qu'est-ce que j'ai de Vienne oublié? Tout se passe comme si l'ardoise avait été si pleine, griffonnée, qu'il ait fallu passer le chiffon sur les mots, les chiffres, les faits, un brouillard de craie, une poussière. J'imagine qu'ici soudain la vie est devenue insupportable, impossible d'en suivre le fil, d'en débrouiller les nœuds, si bien que d'impatience il a brisé, du moins entre deux nœuds brisé, je garde en moi cet écheveau rompu, cette fausse continuité de moi-même⁴⁴.

Dans ces conditions, forcer l'amnésie ne peut être une démarche opératoire pour rétablir la continuité identitaire. Quand on croit se souvenir, on reconstitue, on réinvente, *on fait du Viollet-le-Duc*, comme le soulignent à la fois *Blanche ou l'Oubli* et *Théâtre/Roman*, de sorte que «reconstruire à partir des éclats de miroir que sont les souvenirs, fouiller l'oubli», ce n'est jamais que «repeindre l'instant, retrouver l'incohérence d'avoir été, la fausse logique de la mémoire⁴⁵». Les souvenirs ne semblant pas pouvoir délivrer d'accès à la totalité de l'être, on comprend que la relation traumatique à l'histoire, la sienne comme celle du siècle, rende caduque toute démarche strictement autobiographique, et que la fabulation soit privilégiée comme chemin d'accès au réel et mode d'investigation paradoxal d'une mémoire et d'une identité fragmentaires.

Les implications d'une esthétique de l'*intermezzo* généralisé

La métaphore du fil cassé, qui dit bien le discontinu de l'existence, imagera également le défaut de cohérence de l'œuvre, que l'auteur se plaît à souligner. Le caractère «décousu» du récit est ainsi thématise de manière très forte dès *La Mise à mort*:

Mais où donc mon récit s'embrouille... Ou se perd. Ou se casse. Comme un chemin, comme un fil. Se défait aussi bien. Se délie. Où en est mon récit, que rien ne tient ensemble. [...] Mon récit sans liens, sans trame, sans dessin, on traduit *décousu*, mais quelle aiguille, quelle main passa jamais le coudre? Ce pourrait être non-cousu. Discontinu? Non-lié serait plus juste⁴⁶.

Dans *Théâtre/Roman* se multiplieront les figurations du désordre de l'œuvre, avec des images comme celle du puzzle dont les découpes ne «collent» pas, ou du manuscrit dont on bat les chapitres comme un jeu de cartes, ce qui d'après les études génétiques correspond à la réalité de ce texte. La composition presque aléatoire du roman entraîne l'atomisation du discours dans une esthétique de la fragmentation. Suivant une pratique inaugurée dans *La Mise à mort* avec l'émiettement du récit de l'enterrement de Gorki, un même épisode est fréquemment débité en tronçons pour être distribué dans des chapitres distincts et non consécutifs. On expérimente alors une dynamique interruptive comme basée sur un fonctionnement inversé de l'*intermède* (titre d'un des chapitres de *Théâtre/Roman*). Artifice de composition emprunté à la tragédie baroque, l'intermède permet initialement, précise Aragon dans *Elsa* en citant *Bradamante* de Garnier, de ne pas mettre en continuité de parole

44 *Ibid.*, p. 249.

45 *T/R*, p. 125.

46 *MM*, p. 87. L'auteur souligne.

ce qui requiert distance de temps ; or, dans notre corpus, il est utilisé *a contrario* pour intercaler une unité disparate au sein d'une séquence narrative qui aurait pu être continue et qu'il contribue à fragmenter.

Ce détournement de l'intermède peut faire songer à la notion musicale d'*intermezzo*, consubstantielle à toute l'œuvre de Schumann selon Roland Barthes, et inscrite de manière privilégiée dans le thème littéraire du Carnaval, centre du piano schumanien. On sait le rôle que joue le *Carnaval* de Schumann dans le « Deuxième conte de la chemise rouge », qui dit assez les confusions identitaires dans le tournoiement des apparences. Au-delà de *La Mise à mort*, l'œuvre pianistique de Schumann nous semble pouvoir éclairer de manière stimulante la lecture de *Théâtre/Roman*. Le « carrousel des formes brèves » basé sur la généralisation de l'*intermezzo* est en effet, selon Barthes, le « théâtre [d'un] décentrement du sujet⁴⁷ », ce qui correspond au mode de progression d'un texte qui refuse d'entrer dans la « culture du développement⁴⁸ » tout comme au mode d'exposition d'une identité qui, avec le personnage de l'acteur, se revendique, d'emblée, carnavalesque. Selon Schumann lui-même, dans le *Carnaval* « chaque pièce nouvelle annule la précédente ». Cette revendication très forte de l'absence de continuité de ce qui se vit sur le mode de la pure consécution inscrit vigoureusement la disjonction comme principe premier tout en la combinant à l'impossibilité d'une quelconque synthèse. Sans doute ne faut-il pas s'étonner alors que le sentiment éprouvé à l'écoute de Schumann, tout comme à la lecture de *Théâtre/Roman*, soit celui d'« un temps heurté, non construit [...], pas une flèche, une perspective, mais un lacs embrouillé d'allers et de retours⁴⁹ ». Commentant le mode de progression du *Carnaval*, Michel Schneider émet une hypothèse propre à éclairer la composition de *Théâtre/Roman*, hypothèse qui a le mérite de poser la question de la réception tout en soulignant les enjeux douloureux de la création :

Sans doute y a-t-il dans cette déliaison délibérée des significations dont l'autre, l'auditeur, pourrait vouloir suivre le fil, moins qu'une tromperie et plus qu'une déception : une défense par l'inanité⁵⁰.

Tout comme l'image du fil de l'existence rompu suite à la prise de conscience de la crise de l'utopie, l'éclatement de la composition contribue à figurer dans l'œuvre l'inscription d'une identité blessée. « Ligne de fuite⁵¹ » de la fiction, la biographie informe le roman, considéré comme « à la fois un suicide et une tentative d'éviter son suicide⁵² », selon les mots d'Aragon dans un chapitre justement intitulé « De l'homme écrit ». Suicide, car l'auteur ne peut se dire sans se nier, sans déléguer une part de

47 Roland Barthes, « Aimer Schumann », dans *L'Obvie et l'Obtus, Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 1992 [1982], p. 261.

48 *Ibid.*, p. 266.

49 *Ibid.*, p. 82.

50 Michel Schneider, *Schumann. La tombée du jour*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 1989, p. 77.

51 Expression que j'emprunte à Nathalie Piégay-Gros, *L'Esthétique d'Aragon*, Paris, SEDES, 1997, p. 84.

52 *T/R*, p. 455. L'auteur souligne.

son identité au masque du personnage. Tentative d'éviter *son* suicide, car quelle que soit la part de négation de soi supposée par l'invention romanesque, écrire demeure malgré tout le seul combat qui puisse garantir l'inscription de l'identité d'un sujet. On peut à cet égard reprendre l'éloquente lecture de Benveniste par Aragon dans *Blanche ou l'Oubli*, sur la question de la constitution de la subjectivité dans le langage :

On l'admet en linguistique aujourd'hui, *je* n'existe que dans le langage : l'homme qui ne parle pas donc ne saurait passer pour une première personne, on ne peut le représenter que par la troisième, comme une chose. Écrire, c'est un autre parler, la bataille que je livre pour être un homme et non point, précisément, non point une chose [...], l'objet. Le *gadget*, comme on dit au sous-sol des grands magasins⁵³.

Conclusion

«Faut-il donc que je m'explique d'être, d'avoir été cette phrase qui ne finit, n'en finit pas⁵⁴?» demande Aragon dans *Théâtre/Roman*, établissant une analogie saisissante entre la phrase et la vie, qui fait de l'œuvre la garante comme la mesure de l'identité. Se jouant et se défiant de l'autobiographie, le cycle métaromanesque expérimente un autre mode d'investigation du sujet, accordant dignité égale à la mémoire et à l'imaginaire. Mis à mal par la crise de la filiation et la crise de l'histoire, le discours sur soi ne peut s'y déployer que de manière oblique, cryptée, parcellaire, dans une esthétique de l'écart et de la transposition.

Fruits du «double jeu» avec la biographie, les intrusions d'auteur, en ramenant le réel dans le roman, en font vaciller l'appartenance générique tout en induisant un nouveau régime de lecture : «l'anachronisme de sa propre vie⁵⁵», qu'Aragon interpole dans la fiction, et ce, dès *La Semaine sainte*, appelle nécessairement à envisager comme unité de référence non plus un roman isolé mais l'œuvre dans sa globalité en ce qu'elle est seule à même de permettre au lecteur d'y retrouver, dispersés, les affleurements du biographique. «Tout ce récit qui piétine, se piétine à travers les années» invite à considérer que «ce n'était pas des romans, mais un seul roman», que «tout cela n'est qu'un même discours», selon les mots d'Aragon dans *Théâtre/Roman*⁵⁶. Ressortissant à cette dialectique du dire et du taire qui contribue par un effet de dérobement à leur séduction, les romans communiquent entre eux par la porte dérobée de la biographie et invitent à écouter la voix qui se donne dans l'œuvre par-delà la césure des textes. «Aragon, roman» : c'est l'une des significations possibles de cette formule qui sied sans doute à celui qui voulut donner au roman la (dé)mesure de la vie.

53 *BO*, p. 445. L'auteur souligne.

54 *T/R*, p. 463.

55 Louis Aragon, *La Semaine sainte*, Paris, Gallimard (Folio), 1998 [1958], p. 324.

56 *T/R*, p. 266 et p. 508.

Références

- ARAGON, Louis, *Anicet ou le Panorama, roman*, Paris, Gallimard (Folio), 1997 [1921].
- , *Blanche ou l'Oubli*, Paris, Gallimard (Folio), 2000 [1967].
- , *Entretiens avec Francis Crémieux*, Paris, Gallimard, 1964.
- , *Henri Matisse, roman*, Paris, Gallimard (Quarto), 1998 [1971].
- , *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*, Genève, Albert Skira (Les Sentiers de la création), 1969.
- , *La Mise à mort*, Paris, Gallimard (Folio), 1993 [1965].
- , *Les Poètes*, Paris, Gallimard (Poésie), 1976 [1960].
- , *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, Paris, Gallimard (Digraphe)/ Mercure de France, 1994.
- , *La Semaine sainte*, Paris, Gallimard (Folio), 1998 [1958].
- , *Œuvres romanesques complètes I*, édition publiée sous la direction de Daniel Bournoux avec la collaboration de Philippe Forest, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1997.
- , *Œuvres romanesques complètes V*, édition publiée sous la direction de Daniel Bournoux, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2012.
- , *Théâtre/Roman*, Paris, Gallimard (L'Imaginaire), 1998 [1974].
- BARTHES, Roland, *L'Obvie et l'Obtus, Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 1992 [1982].
- BRETON, André, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard (Folio/Essais), 1992 [1924].
- DEBRAY, Cécile (dir.), *Matisse. Paires et séries*, Paris, Centre Pompidou, 2012.
- GENETTE, Gérard, *Figures I*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 1976 [1966].
- MANNONI, Octave, *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre scène*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 1969.
- NARJOUX, Cécile, «De *La Semaine sainte* aux métaromans», dans Daniel Bournoux (dir.), *Aragon, la parole ou l'énigme*, actes du colloque organisé par la Bibliothèque publique d'information (Centre Pompidou, 11-12 juin 2004), Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2005, p. 95-98.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie, *L'Esthétique d'Aragon*, Paris, SEDES, 1997.
- RABATÉ, Dominique, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, 1999.
- RISTAT, Jean, *Avec Aragon. 1970-1982. Entretiens avec Francis Crémieux*, Paris, Gallimard, 1994.
- SCHNEIDER, Michel, *Schumann. La tombée du jour*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 1989.



L'«art romanesque», du *Mentir-vrai* aux *Incipit*

KATERINE GOSSELIN

Aragon a produit dans les années 1960 deux textes fondamentaux au regard de sa conception du roman : en 1964, *Le Mentir-vrai*¹, nouvelle dont il dira qu'elle a pour lui «valeur d'art romanesque, comme on dit art poétique²»; en 1969, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*, un texte au statut ambigu dans lequel, à la demande des éditions Skira, il explique quels sont pour lui «les sentiers de la création». Cette dernière œuvre prend la forme d'une autobiographie intellectuelle : Aragon y reconstitue son parcours d'écrivain, depuis son apprentissage de la lecture jusqu'à la production de ses derniers romans. La particularité des *Incipit*, par rapport à l'art romanesque que constitue *Le Mentir-vrai*, réside dans la perspective génétique qu'il adopte : comme le résume Maryse Vassevière, «c'est de la production du texte et non du texte produit que parle Aragon³» dans l'œuvre de 1969.

Comme premier élément de réponse à la question des sentiers de la création, Aragon reporte sa résistance infantile à l'apprentissage de l'écriture sur sa démarche d'écrivain : comme l'enfant qu'il était a longtemps refusé d'apprendre à écrire, l'écrivain qu'il est devenu n'écrit pas ses romans, il les lit. Le romancier, ainsi, capterait au vol une phrase venue à son esprit, le processus d'écriture consistant par la suite à déployer, phrase après phrase, le roman contenu implicitement dans cet incipit. La proposition est bien connue, et son caractère éminemment problématique suscite toujours la réflexion de la critique. Quelle création, en effet, ne ferait que dégager des sentiers tout tracés à l'avance ? Quelle écriture ne serait que lecture ?

La critique s'est notamment intéressée à la théorie des incipit en tant qu'outil pour l'investigation génétique, la confrontant aux manuscrits d'Aragon et aux sentiers

1 Louis Aragon, *Le Mentir-vrai* [1964], dans *Le Mentir-vrai*, Paris, Gallimard (Folio), 1997, p. 9-60. Les références faites à cette œuvre seront indiquées dans le texte même, entre parenthèses, sous l'abréviation *MV*, et renverront toutes à cette édition.

2 Louis Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*, Paris, Flammarion (Champs), 1981 [1969], p. 86. Les références faites à cette œuvre seront indiquées dans le texte même, entre parenthèses, sous l'abréviation *I*, et renverront toutes à cette édition. Sauf indication contraire, les italiques seront toujours de l'auteur.

3 Maryse Vassevière, «La théorie des incipit à la lumière des manuscrits», dans Mireille Hilsum, Carine Trévisan et Maryse Vassevière (dir.), *Lire Aragon*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 98.

de la création qu'on peut effectivement y retracer⁴. Il me semble pertinent, dans le cadre de la réflexion proposée dans ce dossier sur la théorie/pratique du roman chez Aragon, d'adopter une perspective différente, plus proche de la poétique, soit celle du *texte* d'Aragon, celle que le texte construit, à la suite des travaux menés notamment par Édouard Béguin. Celui-ci a bien montré que «le livre d'Aragon est à lire comme un roman, et [que] l'hypothèse qu'il développe sur la fonction inaugurale des premiers mots d'une œuvre littéraire n'est qu'une pièce de fiction théorique qui implique une logique de l'ambivalence⁵». De toute évidence, la théorie des incipit est artificielle, au sens premier du terme : elle ne vise à rendre compte d'une pratique que dans la mesure où elle s'y inclut. Aragon a certes appris à écrire, ne serait-ce que par le fait qu'il écrit cette phrase même. Le caractère si évidemment antiphrastique du titre invite, paradoxalement, à le prendre au pied de la lettre – mais alors, à en redéfinir l'esprit. Si Aragon tient cette proposition, et si cette proposition peut être tenable, ce doit être qu'il donne une définition particulière à l'écriture romanesque, qui déplace les enjeux qui y sont associés.

En appréhendant le texte de 1969 comme une suite au *Mentir-vrai* et comme son pendant théorique, j'aimerais tenter de définir «l'art romanesque» qui s'y écrit. Quel «art romanesque, comme on dit art poétique», s'écrit à partir de la question posée à Aragon des sentiers de la création?

L'esthétique du mentir-vrai définit le roman comme une écriture du réel qui, pour rendre compte de celui-ci, doit s'en écarter, comme le rappelle Nathalie Piégay-Gros : «Le propre de la vérité romanesque est [...] d'avoir pour condition le mensonge. On comprend que mentir, dans cette perspective, signifie non pas dire le faux, mais dire ce qui n'est pas vrai : s'écarter de la réalité⁶». Si le mentir-vrai situe le roman dans l'ordre du non-vrai, *Les Incipit* cherche à mettre au jour la manière dont peut se construire, s'élaborer ce dire négatif. Comment, concrètement, écrit-on ce qui n'est pas vrai, et qui n'est pas faux pour autant? Comment se construit et surtout se maintient *l'écart* romanesque?

La question posée par *Les Incipit* à l'égard du roman est celle de l'invention, à propos de laquelle Aragon tient un discours contradictoire. De la même façon

4 Voir principalement les travaux de Maryse Vassevière : *ibid.*, p. 93-106 et Maryse Vassevière, «Approche génétique de la théorie des incipit» [en ligne], conférence prononcée dans le cadre du séminaire de l'Équipe Aragon de l'ITEM-CNRS le 20 janvier 2009 [http://louis-aragon-item.org/maryse-vasseviere-approche-genetique-de-la-theorie-des-incipit-a5654607]. Voir également Nathalie Limat-Letellier, «Le "mystère de finir" dans les derniers romans d'Aragon», *Europe*, n°s 717-718 (janvier-février 1989), p. 91-103; Nathalie Piégay-Gros, *L'Esthétique d'Aragon*, Paris, SEDES, 1997, p. 25-33; Mireille Hilsum, «Mise en image et mise en mots dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit* d'Aragon» [en ligne], *Textimage*, n° 4 (printemps 2011) [http://www.revue-textimage.com/06_image_recit/hilsum1.html]; Kelly Basilio, «Le génie aragonien des *Incipit*. L'exemple d'*Aurélien*» [en ligne], conférence prononcée dans le cadre du séminaire de l'équipe Aragon de l'ITEM-CNRS le 20 septembre 2011 [http://louis-aragon-item.org/kelly-basilio-le-genie-aragonien-des-incipit-l-exemple-d-aurelien-a5654657].

5 Édouard Béguin, «*Les Incipit* d'Aragon : le singulier pluriel», dans «Faire œuvre. Le problème de l'invention dans l'œuvre d'Aragon» [en ligne], thèse de doctorat en lettres et arts, Lyon, Université Lyon 2, 2002 [http://www.louisaragon-elsatriolet.org/spip.php?article328].

6 Nathalie Piégay Gros, *L'Esthétique d'Aragon*, op. cit., p. 78-79.

que le narrateur du *Mentir-vrai* commence par dire qu'il «[s]invente» (MV, p. 12), pour finalement dire qu'il «n'invente jamais rien» (MV, p. 50), l'auteur des *Incipit* valorise la pratique de l'écriture comme invention, pour ensuite exclure l'invention du processus de l'écriture romanesque. C'est l'arc tendu entre ces deux extrêmes que j'aimerais parcourir en suivant le mouvement du texte des *Incipit*, de manière à comprendre le sens de cette tension. Je tenterai de montrer qu'il ressort de cette tension un discours sur la pratique du roman et son histoire qui offre un prolongement au *Mentir-vrai*.

«[J]e n'ai jamais su qui était l'assassin» : le roman comme enquête

En reprenant les choses depuis le commencement, au début des *Incipit*, Aragon place au fondement de son parcours une résistance à l'écriture dans sa conception académique: «[J]'ai très vite appris à lire [...]. Mais quand on me mit un crayon dans les doigts, et qu'on entreprit m'enseigner [...] en tracer des signes séparés et tout ce qui s'en suit, j'eus une espèce de révolte.» (I, p. 5) L'enfant qu'il était se révoltait devant l'inutilité de l'écriture, car l'écriture lui apparaissait comme un simple redoublement de la parole: «[J]e pouvais parler, crier le mot LION, et même imiter le lion [...]. Mais l'écrire, pourquoi faire? *puisque je le savais déjà.*» (*id.* L'auteur souligne) La parole satisfera l'enfant tant qu'elle parviendra à contenir la pensée. C'est lorsque celle-ci paraîtra avoir une extension infinie que l'écriture deviendra nécessaire:

Quand on eut renoncé à me voir écrire, [...] j]'en profitai pour réfléchir, et dire à voix haute ce que je pensais, [...] je m'émerveillais, remarquant l'identité de ce que j'avais voulu dire et de ce que je disais, [...] à me parler ainsi, je pris l'habitude de me poser des questions et d'y donner des réponses. Parfois bizarres, et je pris goût à leur bizarrerie. Parce que, je vous le demande, pourquoi se répondre ce qu'on savait avant de le dire? C'est ainsi que me vint l'idée *d'inventer* mes réponses, de toute pièce. (I, p. 6. L'auteur souligne)

L'écriture répond au besoin de fixer ces réponses inventées, dont la production potentiellement illimitée est incontrôlable et insaisissable par la parole: «[J]'avais commencé d'écrire [...] pour fixer les "secrets" que j'aurais pu oublier. Et même plus que pour les fixer, pour les susciter, pour provoquer *des secrets* à écrire.» (I, p. 9. L'auteur souligne) Aragon oppose d'entrée de jeu deux conceptions de l'écriture: la première (celle qu'il n'apprendra jamais), académique, conventionnelle, subordonne l'écriture à la communication d'une pensée préétablie; la seconde (celle qu'il pratique) en fait le lieu de la mise en forme d'une réalité inconnue de soi. Il lie ainsi l'écriture à un impératif d'invention, mais aussi, ce qui semble aller dans le sens contraire (nous y viendrons), de mémoire («fixer les "secrets" que j'aurais pu oublier»).

Le caractère orienté ou non de l'écriture va se révéler au cœur de l'opposition dans la suite du texte. Dans sa conception académique, l'écriture redouble la parole conçue comme l'expression volontaire, dirigée de la pensée: alors qu'il se parlait à voix haute, l'enfant s'émerveillait devant «l'identité de ce qu'il avait *voulu* dire et de ce qu'il disai[t]» (I, p. 6; nous soulignons). Soit on veut dire quelque chose,

alors il suffit de parler; soit on questionne le réel, et s'ouvre la possibilité d'inventer des réponses qu'il devient par la suite nécessaire de fixer.

En posant catégoriquement l'opposition, devenue un lieu commun, entre une écriture de la communication et une écriture de l'invention, Aragon veut pointer le caractère entièrement (c'est l'adverbe qui importe ici) involontaire, non prémédité de l'écriture romanesque :

Le romancier, tel qu'on se l'imagine, est une espèce d'ingénieur, qui sait fort bien où il veut en venir [...]. Voilà soixante-cinq ans que je me paie la tête de ceux qui ne doutent point que j'en agisse ainsi [...]. Jamais je n'ai écrit une histoire dont je connaissais le déroulement, j'ai toujours été, écrivant, comme un lecteur qui fait la connaissance d'un paysage ou de personnages dont il découvre le caractère, la biographie, la destinée. (*I*, p. 10)

Aragon va insister fortement sur ce point, qui constitue le cœur de sa proposition. Tous ses romans, prétend-il, «auront eu ce même caractère de non-préméditation qui leur est commun» (*I*, p. 43). On en arrive à la définition de l'écriture romanesque comme lecture : «Comprenez-moi bien, ce n'est pas manière de dire, métaphore ou comparaison, je n'ai jamais écrit mes romans, *je les ai lus*», affirme Aragon. Et il en rajoute : «Comprenez-moi bien : *je n'ai jamais su qui était l'assassin.*» (*id.* L'auteur souligne) Aragon exclut de la genèse du roman toute activité de conception préalable. Pour lui, elle ne ressort d'aucune manière d'un processus conceptuel et décisionnel : «[J]e n'ai jamais de ma vie, au sens où l'on entend ce verbe, *écrit* un seul roman, *c'est-à-dire ordonné un récit*, son développement, pour donner forme à une imagination antérieure, suivant un plan, un agencement prémédité.» (*id.* Nous soulignons la seconde partie)

Le sens du titre est précisé : lorsqu'il dit n'avoir jamais appris à écrire, Aragon veut dire qu'il n'a jamais pu conduire un récit, en produire une conception et une organisation préalables qui orienteraient un tant soit peu l'écriture. Par là, il distingue radicalement sa pratique personnelle de ce qu'il établit comme étant la pratique générale des romanciers, qu'il assimile à ce que les généticiens appellent communément l'«écriture à programme». *Les Incipit* définit l'écriture du roman comme une écriture entièrement processuelle⁷, dont le sens se détermine en cours de route, et non préalablement (ne serait-ce qu'en partie) dans des plans et scénarios.

Ce qui frappe dans cette définition, à ce stade, c'est la radicalité avec laquelle elle exclut du processus de la création romanesque la catégorie rhétorique de l'*inventio*. Tel qu'Aragon le présente, le romancier est tout sauf quelqu'un qui a une histoire à raconter. Au commencement de l'écriture, le romancier n'a aucun projet, aucune idée préalable de ce qu'il écrira (encore moins l'idée qu'il écrira un roman, avec les restrictions génériques que cela implique). Dans ces conditions, qu'est-ce qui va déclencher l'écriture romanesque et assurer son déploiement, sa continuité? La réponse à cette question est donnée par la seconde partie du titre : «les incipit».

7 Maryse Vasseyère, «La théorie des incipit à la lumière des manuscrits», dans Mireille Hilsum, Carine Trévisan et Maryse Vasseyère (dir.), *Lire Aragon, op. cit.*, p. 94.

Aragon situe la source de toute création littéraire (tous genres confondus) dans une rencontre initiale de mots, fortuite, mais qui questionne, et ainsi déclenche l'écriture (poétique ou romanesque), l'orientant par la suite sur une voie particulière. C'est la phrase formée hasardeusement par cette rencontre initiale de mots qu'Aragon nomme «incipit»: «[A]u début de la création, phrase de réveil, incantation initiale, incipit de telle ou telle nature, le bizarre ou le dérisoire des mots surgis joue en moi le rôle de ce qu'on appelle aujourd'hui un *échangeur*, et m'oriente sur une route inattendue de l'esprit [...]. Tout *début*, d'un poème ou d'un roman, fait renaître la vieille image d'Hercule au carrefour [...]

 (I, p. 41. L'auteur souligne) Poème et roman se rejoignent en ce que leur développement demeure strictement lié à une phrase initiale arbitrairement donnée. Ce qui va caractériser la «dérive» spécifiquement romanesque de l'esprit, c'est son caractère justificatif, et par là son orientation rétrospective.

Antiprogrammatique, l'écriture romanesque est déclenchée involontairement, par l'interrogation que suscite telle rencontre de mots survenue dans le cours de la vie mentale de l'écrivain. Le romancier est celui qui cherche à fournir des explications possibles à cette rencontre de mots que rien ne fonde ni ne justifie initialement. De quoi, se demande-t-il, cette rencontre de mots pourrait-elle légitimement être la suite? Autrement dit, qu'est-ce qui vient avant, et pourrait faire que cela soit? Telle serait la grande question romanesque. Le roman sort tout entier d'un incipit, pour lequel il tente «après coup» (I, p. 43) d'établir une antériorité possible, de fournir une explication. L'incipit apparaît dès lors comme une fin tout autant qu'un commencement: il donne son impulsion à l'écriture en même temps qu'il lui indique son terme, un but à atteindre; le romancier en part, intrigué, pour mieux y revenir, en proposant une explication qui le justifie. Aragon situe de la sorte l'activité romanesque à rebours de sa propre origine — à l'origine de l'origine.

Si le déploiement narratif dans le roman est non programmatique du début à la fin, il est, inversement, une «marche régressive⁸». C'est ce que signifie l'analogie qu'établit Aragon avec le roman policier, comme le relève Maryse Vassevière:

C'est ainsi qu'il faut comprendre les deux fameuses formules, apparemment paradoxales et provocatrices: «Je n'ai jamais écrit mes romans, *je les ai lus*» et «*Je n'ai jamais su qui était l'assassin*». Cette deuxième formule, qui introduit dans le roman réaliste la métaphore du roman policier, dit bien que ce n'est pas la fin qui est méconnue du romancier [...], mais la manière d'y parvenir, le déroulement des faits⁹.

L'analogie du romancier pour Aragon, il importe toutefois de le préciser, ce n'est pas l'auteur de romans policiers dans sa conception conventionnelle (celui-ci sait qui est l'assassin), mais bien le personnage de l'enquêteur. «[C]e n'est pas manière de dire», insiste-t-il: il ne sait vraiment pas qui est l'assassin. Aragon définit du coup le roman non pas sur le modèle du roman policier, mais comme un travail d'enquête, à partir de données fragmentaires.

8 *Ibid.*, p. 105.

9 *Ibid.*, p. 99.

Cette orientation rétrospective de l'activité romanesque semble la distinguer de l'activité poétique pour Aragon : « Si vous voulez, tout roman m'était la rencontre d'un parapluie et d'une machine à coudre sur une table de dissection : cette invention qui, chez Lautréamont, est donnée pour la beauté même [...] a toujours figuré pour moi *l'équation de départ* d'un roman écrit *pour justifier après coup* cette conjonction de mots. » (I, p. 43-44. Nous soulignons) Aragon déplace la distinction entre poésie et roman du plan générique vers le plan génétique, faisant se succéder, ou plutôt se relayer les deux genres dans le processus global de la création, comme l'a montré Édouard Béguin¹⁰. La poésie, dès lors, est définie comme un processus d'invention, et le roman comme un processus de légitimation¹¹. Comme si le roman « provenait » de la poésie — de *l'invention* poétique —, à laquelle il tenterait « après coup » de donner une forme, une « cohérence » (I, p. 74), ce qu'Aragon dit appeler le réalisme. Tout se passe comme si l'invention s'arrêtait au seuil du roman, le travail proprement romanesque consistant en l'approfondissement d'une matière donnée initialement. Il ne s'agirait donc pas, dans le roman, d'imaginer des mondes, d'ouvrir la pensée et de repousser ses limites par la voie de la fiction, mais plutôt d'expliquer, de légitimer certaines images qui se cristallisent dans l'imaginaire, de remonter à leur fondement, de manière à assurer leur viabilité.

«[J]e m'invente. Je n'invente pas» : le roman comme mémoire

Aragon exemplifie cette définition du roman comme justification d'un incipit en retraçant la naissance de ses propres livres, tous écrits, affirme-t-il, à partir d'une seule phrase captée au vol par l'esprit. Ce qu'il s'attarde à montrer alors, ce n'est pas l'incongruité de ces phrases, c'est bien au contraire le caractère résurgent des éléments qui les composent. La phrase qui déclenche l'écriture n'est jamais complètement inusitée : elle cristallise une image en laquelle sont joints des éléments hétérogènes : souvenirs personnels, souvenirs de textes et d'œuvres d'art d'origines diverses. À même ces souvenirs se trouvent les éléments de réponse qui permettront au romancier de justifier leur singulière jonction dans l'incipit. En effet, les éléments qui apparaissent simultanément dans l'incipit ont toujours une origine antérieure : ils appartiennent respectivement à différents ensembles, que le romancier doit sonder, « lire », afin d'en actualiser les liens potentiels.

Revenant sur la genèse de *La Mise à mort*, Aragon nous apprend que le miroir de Venise qui donne son titre au premier chapitre du roman, et qui s'avère déterminant dans sa composition d'ensemble, est apparu dès les premières phrases, venant justifier le mot « glace » employé au sens figuré. Le romancier se rappelle avoir été étonné par la venue de ce miroir de Venise, objet aussi incongru dans le contexte donné que le parapluie de Lautréamont sur sa table de dissection : « [C]es miroirs-là, on n'en voit jamais dans les restaurants. [...] Il fallait pour le développement qui suit un vrai miroir devant Antoine, mais pourquoi ce miroir de Venise ? Ce baroque ne

10 Édouard Béguin, « Poésie et roman dans le discours critique d'Aragon. Étude de deux exemples », dans Mireille Hilsum, Carine Trévisan et Maryse Vassevière (dir.), *Lire Aragon*, op. cit., p. 83-90.

11 *Ibid.*, p. 90.

me ressemble pas.» (I, p. 117) Aragon ne peut se résoudre à abandonner ce miroir à son origine inconnue, pourtant : «Je ne pouvais pas l'avoir inventé [...]. [*P*]ourquoi [...] cet invraisemblable miroir de Venise? Il fallait bien que je l'aie vue quelque part [...]» (*id.* L'auteur souligne) Chaque élément qui se présente dans l'incipit puis dans le cours de l'écriture romanesque a une origine extérieure, à la recherche de laquelle se lance le roman, qui s'écrit de la sorte en amont de l'incipit.

Reprenons. Telle que sa pratique s'impose à l'enfant, l'écriture vise à inventer puis à fixer des réponses possibles pour les questions qu'on se pose et qui ouvrent le réel sur son possible, sur ce qui pourrait être. Or en pratiquant l'écriture en ce sens, l'écrivain se rend compte qu'en fait il n'invente pas : aucune des réponses qu'il amène n'est nouvelle, inusitée : les «sentiers» de la création «sont tout juste ces chemins de l'influx nerveux qui tend à toujours reprendre la voie par où il a déjà passé» (I, p. 15). *Les Incipit* déploie deux lignes d'argumentation contradictoires. D'un côté, Aragon situe toute forme de création à l'opposé du travail académique, c'est-à-dire d'une activité préméditée, planifiée, orientée ; au contraire du travail d'érudition, la création artistique vise à dire quelque chose que l'on ne sait pas déjà. D'un autre côté, ce savoir nouveau que produit l'œuvre et qui fait sa valeur pour Aragon semble réduit dans le roman à la mise en lumière d'une réalité antérieure. En quoi peut bien consister alors la nouveauté du savoir romanesque?

En fait, ce savoir se définit d'emblée comme mémoire : il n'est pas un gain, plutôt une non-perte. Rappelons-nous cette phrase, qui situe la menace de l'oubli au fondement de l'écriture : «[J]'avais commencé d'écrire [...] pour fixer les "secrets" que j'aurais pu *oublier*. Et même plus que pour les fixer, pour les susciter, pour provoquer *des secrets* à écrire.» (I, p. 9. Nous soulignons la première partie) Le commencement de l'écriture est lié au désir de ne pas oublier des secrets encore informulés : l'écriture se définit comme mémoire de ce qui est à venir, *à écrire*. Ce que l'on ne sait pas déjà, et pour quoi l'écriture doit créer un espace viable, c'est tout ce qui pourrait se dire — des autres, des choses, de soi. Parce que la réalité, au présent, est incomplète et inadéquate : elle constitue un assemblage discordant, criard, dont les raccords, imparfaits, laissent des vides. Ce sont ces vides inhérents à la réalité qui en font quelque chose qui est à venir, à construire, futur potentiel dont l'écriture doit conserver la mémoire. L'écriture romanesque assume de la sorte une fonction mémorielle complexe : mémoire de ce qui n'est pas mais qui pourrait être.

Entre les deux extrémités de l'arc tendu par Aragon entre l'invention et la non-invention, entre la nouveauté et la mise en lumière d'une antériorité, entre l'écriture et la lecture se trouve la mémoire. C'est elle qui permet de tenir ensemble les deux définitions contradictoires de l'invention : elle apparaît comme la corde qui tend l'arc. Par où l'on revient au *Mentir-vrai*, qui plaçait la mémoire au cœur de l'art romanesque :

Pauvre gosse dans le miroir. Tu ne me ressembles plus, pourtant tu me ressembles. [...] Je me répète. Cinquante-cinq ans plus tard. Ça déforme les mots. Et quand je crois me regarder, je m'imagine. C'est plus fort que moi, je m'ordonne. Je rapproche des faits qui furent, mais séparés. Je crois me souvenir, je m'invente. Je n'invente pas cette histoire de Grand'mère, mais quand était-ce? Ces bouts

de mémoire, ça ne fait pas une photographie, mal cousus ensemble, mais un carnaval. (*MV*, p. 12)

Observons la succession des affirmations. Le narrateur affirme d'abord que se regarder, c'est s'imaginer, c'est-à-dire littéralement se mettre en image, constituer une image de soi. Et cette opération est définie comme une activité ordonnatrice : « je m' imagine », « je m' ordonne », « je rapproche des faits qui furent, mais séparés ». C'est de cette activité ordonnatrice, rapprochant des faits réels mais distincts, que procède l'invention romanesque. L'invention est là : dans l'ordonnancement, dans l'agencement des fragments qui composent la mémoire et qui constituent notre seul accès au réel.

Entre le réel et l'écriture, de fait, la mémoire s'interpose, elle qui ne donne jamais accès qu'à une image de la réalité, qui « prend la place » de celle-ci : « Et suis-je entré dans l'âme de cet enfant ? Ce que je crois y décrire comme si vous y étiez, est-ce bien dans sa prière ? Ou qu'est-ce donc ici qui prend la place de la réalité ? [...] Oh, cette impuissance à revenir en arrière ! Il s'agit bien de la mémoire ! » (*MV*, p. 39) C'est pourquoi, lorsqu'on croit se souvenir, on s'invente : on compose une image nouvelle à partir d'images mémorielles antérieures. Et c'est pourquoi, en même temps, on n'invente pas : « [J]e m'invente. Je n'invente pas [...] » ; le sujet, inévitablement, s'invente, s' imagine, s' ordonne, mais sans inventer ses composantes, ses données, qui jouent de leur incomplétude. L'art romanesque aragonien met de l'avant la prégnance de l'imaginaire, qui prend le pas sur les pouvoirs de l'imagination. Celle-ci, fabulant, ne fait jamais que faire jouer les images qui habitent et informent la mémoire. L'imagination est mobilisation de l'imaginaire, des pièces d'une mémoire faite d'images, dont l'agencement toujours refait ne parvient jamais à constituer « une photographie ».

Si la conception aragonienne de l'invention romanesque récuse paradoxalement le travail rhétorique de l'*inventio*, elle fait jouer à plein celui de la *dispositio*. Le roman semble assimilé à ce travail même — et non à son produit, toujours reporté. Du *Mentir-vrai* aux *Incipit*, la mémoire apparaît au cœur du basculement, lequel fait du réel à la fois l'origine et le terme de l'écriture : origine inatteignable, puisque la mémoire s'interpose, faisant de notre conscience de nous-mêmes et du monde un amas d'images irréconciliables ; et terme toujours repoussé, parce qu'aucune représentation ne mettra jamais fin au travail de l'imagination, à la mobilisation de l'imaginaire. L'écriture romanesque paraît irrémédiablement tendue entre l'origine et le devenir, entre le passé et l'avenir des images, des représentations ; elle est leur cours, leur flux même.

À la fin du *Mentir-vrai*, tout juste avant qu'un exemplaire d'*Anna Karénine* remis à Pierre amène le narrateur à parler de la « genèse des romans » (*MV*, p. 52), ce dernier affirme : « On croit qu'on a de l'imagination. [...] Mes professeurs de français aussi, c'est l'imagination qu'ils louent dans mes copies. Je ne sais pas pourquoi, je n'invente jamais rien. » (*MV*, p. 50) De la genèse des romans à l'ambivalence de la notion d'invention, tout est en place pour *Les Incipit*. Voyons comment le relais s'opère. *Le Mentir-vrai* se présente d'abord comme une fiction qui se dénonce rapidement comme souvenir, pour faire volte-face aussitôt, en définissant l'écriture

mémorielle comme une invention («Je crois me souvenir, je m'invente.»)... qui n'en est pas une («[J]e m'invente. Je n'invente pas [...]»). «[J]e n'invente jamais rien», conclut le narrateur, conclusion qu'il présente cependant comme une énigme: «Je ne sais pas pourquoi». *Les Incipit* prend le relais, en tentant d'expliquer cette énigme (en cela, la structure du texte de 1969 est bel et bien romanesque, conformément à la définition du roman que le texte construit): comment se fait-il que l'invention romanesque n'en soit pas une? Aragon répond à cette énigme en la renversant une fois de plus, en montrant comment, même en n'inventant pas, en écrivant-lisant seulement, on invente — on s'invente.

Le cœur des *Incipit*, revenons-y, était la question de la préméditation. Deux modèles (au moins) sont exposés par Aragon, afin d'exemplifier la manière dont peut procéder l'écriture romanesque en dehors de toute activité de conception préalable: le modèle de l'enquête policière, modèle que nous dirons réaliste, et celui de la «machine à imaginer» (*I*, 134) de Raymond Roussel. Aucun de ces modèles, cependant, ne correspond au travail d'écriture romanesque décrit par Aragon, tendu entre le réel, les images qui le prolongent dans la mémoire et leur devenir. Dans le modèle de l'enquête policière, l'identité de l'assassin est connue quelque part; même si ce savoir est caché, il demeure une donnée du réel qu'il s'agit de mettre en lumière. L'enquêteur, ainsi, n'invente pas: il n'a qu'à déchiffrer les signes qui lui permettent de remonter jusqu'à l'assassin. Dans la méthode roussélienne, au contraire, «l'imagination est tout»: il s'agit de «prendre “une phrase quelconque” et d'en tirer “des images en les disloquant” [...], donnant d'un vers une sorte de mascarade phonétique [...] qui fournira les éléments du conte [...]» (*I*, p. 134). Si l'enquête policière est tournée vers une réalité antérieure qu'il s'agit de reconstituer, la «machine à imaginer» roussélienne ferme la porte au réel: «[Roussel] a ramené toute chose à cette chambre close de l'imagination, où rien ne se passe qu'entre les murs de l'écriture même.» (*I*, p. 138) C'est la mémoire qui est absente de chacun des deux modèles, lesquels arrivent à ne pas inventer en l'évitant, en se repliant soit sur le réel (l'enquête policière), soit sur l'écriture (la machine à imaginer de Roussel). La «machine» romanesque aragonienne va dans deux directions contraires, et c'est cette tension qui la fait avancer, ou plutôt la mobilise, confondant la mémoire et l'imagination, l'anamnèse et l'invention.

Cette confusion a un temps propre, selon Aragon: l'absent, une nuance du présent, un temps de l'indicatif apte à dire «ce qui n'est pas» (*I*, p. 110). Ce temps qui n'existe dans aucune langue est celui-là même du roman dans sa conception idéale: «J'aimerais», affirme-t-il, «écrire entièrement un roman sur ce mode [...]. Un temps où la continuelle osmose de l'imagination et de la mémoire se ferait sans contorsions ni jongleries, puisqu'il n'y aurait d'aucun côté de murs...» (*id.*) «Osmose de l'imagination et de la mémoire»: l'absent est un temps au sein duquel le processus de l'imagination se confondrait avec l'activité mémorielle. L'établissement d'un tel temps serait en quelque sorte l'accomplissement parfait et total du roman, qui parviendrait à dire infiniment et sans limite tout ce qui n'est pas. On se souvient qu'Aragon comparait le processus de création romanesque à la trajectoire de la balle d'un jongleur: «[J]e comparerais volontiers le romancier à un jongleur, dont la balle envoyée d'une main à l'autre suit la courbe [...], mais arrive dans l'autre

main modifiée par l'espace parcouru, jouant son propre jeu en dehors du jongleur, qui ne peut que fermer la main sur elle.» (*I*, p. 87-88) Le roman idéal, parfait, se passerait du jongleur, animé, mobilisé par l'absence de limites entre l'imagination et la mémoire, lesquelles chemineraient en se recomposant sans cesse l'une par et dans l'autre.

Le «mystère de finir»: l'histoire sans fin du roman

Dans sa conception idéale, le roman, langage de l'absent, se définit comme un processus continuellement relancé. Alors que *Le Mentir-vrai* se termine sur la question de la genèse des romans, *Les Incipit* se heurte en dernier lieu à la question de la fin: «Si, pour moi, le *début* d'écrire est un mystère, plus grand est le mystère de finir, ce silence qui suit l'écriture.» (*I*, p. 139. L'auteur souligne) L'écriture romanesque, telle que la définit Aragon dans *Les Incipit*, est motivée au départ par un questionnement qui se retourne finalement contre elle, la question ultime étant de savoir comment mettre fin à l'investigation, comment parvenir à épuiser les dires potentiels que contient le réel. Samuel Beckett apparaît à Aragon comme le romancier qui a réussi à répondre à cette question. Ses romans, écrit-il, «commencent sans fin», c'est-à-dire que «même le dernier mot de chacun d'entre eux est le premier. [...] Que chaque phrase en est à la fois le début et le terme» (*I*, p. 141). Les romans de Beckett finissent sans cesse, ce pour quoi ils recommencent sans fin — mais finissent aussitôt.

Où les catégories se retournent, une fois de plus: si tout commence pour aussitôt finir, autant dire que rien ne commence ni ne finit jamais. Beckett, écrit Aragon, est «l'explorateur d'un espace à la fois toujours ouvert et toujours clos» (*I*, p. 139). C'est le temps lui-même qui est anéanti dans cet espace, la «musique de Beckett tourn[ant] désespérément sur elle-même, à la façon d'un disque quand l'aiguille n'arrive plus à sortir de son sillon» (*I*, p. 145). Le roman de Beckett apporte à la question posée initialement (quel est le moteur de l'écriture romanesque, qu'est-ce qui assure sa continuité?) une réponse paradoxale. Son écriture se prolonge parce qu'elle finit sans cesse, permettant un recommencement continu. Ce faisant, elle fait du surplace. Le mouvement de son oscillation est nul. Les mains du romancier-jongleur sont au plus près l'une de l'autre; l'écriture sitôt propulsée se fracasse, elle est toujours déjà arrivée à son terme, au bout de l'énigme.

À la fin des *Incipit*, Aragon présente le roman de Beckett comme le contre-exemple de sa proposition, «la contradiction pure de ce qu'il a dit» (*I*, p. 140). La fin des *Incipit* n'a rien d'une conclusion, elle se présente bien comme un *desinit* au sens où l'entend Aragon, par opposition à l'explicit: «Le *desinere* latin, qui sert dans l'expression *desinit in piscem* [finir en queue de poisson], ne marque que l'achèvement, sans plus, sans explication, sans *morale*.» (*I*, p. 70 note 1. L'auteur souligne) La fin des *Incipit* fait effectivement une queue de poisson au lecteur: elle fait une dernière et brusque volte-face qui commande, une fois de plus, de tout reprendre depuis le début.

La référence à Beckett semble procéder à la fin du texte à une relance caractéristique du processus romanesque lui-même. Aragon montre dans *Les Incipit* comment l'histoire du roman est faite de ses déplacements: le roman avance ou

chemine par pivots, repartant toujours d'un aboutissement (d'un *desinit*) antérieur qui commande de relancer le processus. Le premier romancier auquel Aragon fait référence dans *Les Incipit* est par ailleurs Joyce (*I*, p. 17-19), dont l'*Ulysse* réécrit *L'Odyssée* à partir des *Aventures d'Ulysse* de Lamb, de la même manière, relève Aragon, que ses propres *Aventures de Télémaque* reviennent à Homère par le biais du *Télémaque* de Fénelon. Ce parallèle entre son «mince bouquin [...] et l'œuvre énorme de Joyce» (*I*, p. 18) est présenté par Aragon comme un égarement, qui permet pourtant de tenir sa proposition (sans la boucler) d'un bout à l'autre, de Joyce jusqu'à Beckett, en faisant de l'histoire du roman un processus continu de reprises par inversions :

Mais je m'égare. Car, enfin, *Les Aventures de Télémaque* [...] ne sont qu'une image inverse et fragmentaire de ce qui fait la singularité de *Ulysse* [...]. Simplement je me suis laissé entraîner par une similitude qui est le contraire d'une ressemblance, dans le reflet du thème homérique entre mon petit livre et [...] le roman de Joyce. Ce qui m'y retient, c'est ce mécanisme étrange de l'homme écrivant *à partir* d'une phrase, d'une image, d'une œuvre ancienne qui l'amène au contraire de l'acte académique, de l'œuvre d'érudition. (*I*, p. 19. L'auteur souligne)

De Beckett, «fils spirituel de Joyce [...] qui en est [...] le contraire» (*I*, p. 140. L'auteur souligne), de Joyce partant de Lamb partant lui-même d'Homère, de Roussel partant de Jules Verne pour écrire des romans qui «sont le contraire de voyages» (*I*, p. 138), d'Aragon partant de Roussel pour proposer une «machine à imaginer» ancrée dans la mémoire, le roman va de contraire en contraire, sans jamais se fixer, mais sans jamais non plus se détruire ou supplanter ce qui précède. C'est ainsi qu'«il n'y a pas pour le roman de modèle» (*I*, p. 103), mais qu'il y a tout de même cependant une certaine histoire du roman, dans la relance continue de son processus.

Ce qui préserve le roman de l'éclatement et maintient sa cohérence, son réalisme, c'est son point de départ, qui se situe invariablement pour Aragon dans une œuvre antérieure (pas nécessairement romanesque); s'appuyant toujours sur une œuvre antérieure à partir de laquelle repart l'écriture, le roman en propose une image inversée, une mémoire — imparfaite, inadéquate. Le roman dit «l'absent» d'une œuvre antérieure : il fait entendre l'écho de ce qu'elle ne dit pas mais pourrait dire. Ainsi, le roman chaque fois s'invente, mais n'invente pas : il s'écarte de lui-même. Son histoire est le produit de l'arc continuellement tendu d'un roman à l'autre : elle s'assimile à cette tension même, faisant du roman la mémoire de ce qu'il n'est pas, et de ce qui, du réel comme de lui-même, n'est pas encore.

Références

- ARAGON, Louis, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*, Paris, Flammarion (Champs), 1981 [1969].
- , *Le Mentir-vrai* [1964], dans *Le Mentir-vrai*, Paris, Gallimard (Folio), 1997, p. 9-60.
- BASILIO, Kelly, «Le génie aragonien des *Incipit*. L'exemple d'*Aurélien*» [en ligne], conférence prononcée dans le cadre du séminaire de l'Équipe Aragon de l'ITEM-CNRS le 20 septembre 2011 [<http://louis-aragon-item.org/kelly-basilio-le-genie-aragonien-des-incipit-l-exemple-d-aurelien-a5654657>].
- BÉGUIN, Édouard, «Faire œuvre. Le problème de l'invention dans l'œuvre d'Aragon» [en ligne], thèse de doctorat en lettres et arts, Lyon, Université Lyon 2, 2002 [<http://www.louisaragon-elsatriolet.org/spip.php?article328>].
- , «Poésie et roman dans le discours critique d'Aragon. Étude de deux exemples», dans Mireille HILSUM, Carine TRÉVISAN et Maryse VASSEVIÈRE (dir.), *Lire Aragon*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 83-90.
- HILSUM, Mireille, «Mise en image et mise en mots dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit* d'Aragon» [en ligne], *Textimage*, n° 4 (printemps 2011) [http://www.revue-textimage.com/06_image_recit/hilsum1.html].
- LIMAT-LETELLIER, Nathalie, «Le "mystère de finir" dans les derniers romans d'Aragon», *Europe*, n°s 717-718 (janvier-février 1989), p. 91-103.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie, *L'Esthétique d'Aragon*, Paris, SEDES, 1997.
- VASSEVIÈRE, Maryse, «La théorie des incipit à la lumière des manuscrits», dans Mireille HILSUM, Carine TRÉVISAN et Maryse VASSEVIÈRE (dir.), *Lire Aragon*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 93-106.
- , «Approche génétique de la théorie des incipit» [en ligne], conférence prononcée dans le cadre du séminaire de l'Équipe Aragon de l'ITEM-CNRS le 20 janvier 2009 [<http://louis-aragon-item.org/maryse-vasseviere-approche-genetique-de-la-theorie-des-incipit-a5654607>].

ANALYSES



Recherches sur Jean Anouilh (1910-1987). État des lieux

BERNARD BEUGNOT

Si les scènes françaises ont un temps boudé l'œuvre dramatique de Jean Anouilh (pour des raisons, il est vrai, parfois financières), les scènes étrangères ne l'ont jamais ostracisée et les lecteurs ne lui ont jamais fait défaut non plus que la recherche universitaire (thèses, monographies, articles et communications). Outre ce paradoxe, s'attache à cette œuvre, véritable tunique de Nessus, un bouquet de lieux communs critiques qui, malgré leur part de vérité, la trahissent et l'amputent : attachement à la tradition contre toute modernité, virtuosité inspirée du théâtre de boulevard, artifice et facilité, positions politiques conservatrices que signeraient les écrits des années de guerre (voire *Antigone*, aux yeux de certains). Sa condamnation des excès de la Libération, son antigaulisme valurent à Anouilh les éloges appuyés d'un Jacques Vier ou d'un Jean Dutour aussi bien que les critiques insistantes d'un Guy Dumur.

Le renouveau

Le changement de cap, inauguré dès 1995 par le livre de Christophe Mercier émaillé de formules enthousiastes et suggestives (*Pour saluer Jean Anouilh*), s'opère au cours de la dernière décennie¹. Avec l'édition d'un *Théâtre* dans la Bibliothèque de la Pléiade (2007) et la floraison de publications autour du centenaire de sa naissance, Anouilh a cessé d'être «un monument qu'on ne visite plus» (Christophe Mercier).

Le renouveau s'est amorcé avec des reprises marquantes. En 2000, le Théâtre de Paris présente *Becket ou l'Honneur de Dieu* dans une mise en scène de Didier Long, avec Bernard Giraudeau dans le rôle du roi et Didier Sandre dans celui de Becket². En 2003 le Théâtre Marigny-Robert Hossein monte *Antigone* dans une mise en scène de Nicolas Briançon, avec Barbara Schulz en Antigone et Robert Hossein en Créon ; le programme reproduit, en fac-similé et en transcription, un manuscrit inédit, *Comparaison entre l'Antigone de Sophocle et celle d'Anouilh*, rédigé par

1 Christophe Mercier, *Pour saluer Jean Anouilh*, Paris, éditions Bartillat, 1995.

2 Voir le programme de *Becket ou l'Honneur de Dieu* au Théâtre de Paris (*L'Entracte*, n° 128 [2000]).

Anouilh pour sa fille Colombe alors collégienne³. En 2010, la Comédie des Champs-Élysées affiche *Colombe* (mise en scène de Michel Fagadau, avec Anny Duperey et Sara Giraudeau), puis, en 2011, *Le Nombril* (mise en scène de Michel Fagadau, avec Francis Perrin). En 2012, le film d'Alain Resnais *Eurydice*, inspiré de la pièce d'Anouilh, est présenté au festival de Cannes. Plus récemment, *L'Alouette*, avec Sara Giraudeau, retrouve le Théâtre Montparnasse, lieu de sa création, et *Antigone* passe au Théâtre du Vieux-Colombier avant de s'inscrire au répertoire de la Comédie française. En 2013, *Le Voyageur sans bagages* est en tournée en France et en Suisse tandis que les initiatives se multiplient tant à l'étranger qu'en France, où Anouilh réoccupe les scènes : *La Petite Molière* (Théâtre de Ménilmontant), *Eurydice* (Théâtre 14 Jean-Marie Serreau), *Pauvre Bitos* (Salle Asiem, compagnies Le nombre d'or et Pamplemousse). Même s'il s'agit parfois de petites troupes venues de province et que le spectacle ne dure qu'une ou deux semaines, il y a là les signes d'une renaissance.

L'année 2010 voit aussi la fondation d'une Société des amis de Jean Anouilh dont le site Internet accueille un document illustré, « André Barsacq met en scène les pièces de Jean Anouilh ». En juin, Canal Académie diffuse deux émissions (aujourd'hui disponibles sur son site) : un entretien à plusieurs voix (Colombe Anouilh, Bernard Beugnot, Philippe Gaxotte et Christophe Mercier) qu'anime Virginia Crespeau ; et la reprise d'une émission de Claude Santelli en 1997 (« Jean Anouilh, 1910-1987 »), comprenant une lecture d'*Antigone* par l'auteur et un entretien de Crespeau avec Anca Visdei, qui venait de publier sa première biographie d'Anouilh. À l'automne, à la mairie de ce 1^{er} arrondissement où Anouilh résida longtemps, rue du 29 Juillet, Colombe Anouilh d'Harcourt et Carla Arigoni montent une exposition de documents visuels et de manuscrits tirés des archives familiales. Le 16 décembre, la chaîne Histoire rend hommage à Anouilh : un entretien de Patrick Buisson avec Michel Bouquet précède la diffusion de *Le Jeune Homme et le Lion* et de *La Belle Vie*⁴. L'Oratoire du Louvre, enfin, propose en mars 2011 *Vive Henri IV ou la Galigai*, et le 21 mai 2013 une conférence sur « Les fables de Jean Anouilh ».

Le boisseau de publications des années 2010 n'est sans doute pas étranger à cette activité scénique : brève notice (avec un beau portrait de 1971 dû à Louis Monier) dans la brochure des *Célébrations nationales 2010* (Paris, Direction des archives de France), texte repris dans les deux programmes de la Comédie des Champs-Élysées ; deux livraisons spéciales de revues universitaires, les premières consacrées à Anouilh : *Études littéraires* à Québec et *Revue d'histoire littéraire de la France* ; colloque tenu à l'Université de Paris-Est-Créteil ; monographie de

3 Repris dans Jean Anouilh, *Théâtre I*, édition établie par Bernard Beugnot, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2007, p. 1216-1221. Signalons, à propos d'*Antigone*, que *Le Quatrième Mur* de Sorj Chalandon (Goncourt des lycéens, 2013) replace une mise en scène de la tragédie dans le contexte troublé du Liban.

4 Voir Bruno de Cessole, « Jean Anouilh ou l'honneur du théâtre », *Valeurs actuelles* [en ligne], 16 décembre 2010 [<http://www.valeursactuelles.com/culture/actualite/C3%A9/jean-anouilh-ou-l%E2%80%99honneur-th%C3%A9%C3%A2tre20121026.html>].

Jacqueline Blancart-Cassou et biographies par Anca Visdei⁵. Une telle convergence est significative : elle signe non des gestes convenus, de nature simplement cérémonielle ou patrimoniale, mais bien la consécration d'une œuvre qui appartient désormais de plein droit au panthéon littéraire français.

Biographie

Comme si la fameuse déclaration faite à Hubert Gignoux en 1945 («Je n'ai pas de biographie») avait découragé toute entreprise biographique, malgré la vogue du genre, les monographies ont inlassablement repris les mêmes dates et les mêmes événements. La première, Anca Visdei, en souvenance de liens tissés avec Anouilh en ses dernières années suisses, a cru devoir lui rendre cet hommage. Sa contribution à *Études littéraires*⁶ amorçait la «biographie affective» qui devait résulter deux ans plus tard en un beau volume dont l'intérêt doit beaucoup à la griffe de la romancière et de la dramaturge. Fruit d'une grande familiarité avec les textes et les archives, animé d'une vigoureuse et intelligente sympathie, ce récit obéit au rythme allègre d'une valse à trois temps (Le temps des pères, 1910-1937 ; Le temps des frères d'armes, 1938–printemps 1953 ; Le temps pour soi, été 1953–1987). C'est dire qu'il s'impose comme une borne miliaire dans les recherches sur Anouilh, non sans laisser la voie ouverte à une entreprise plus large encore qui étofferait l'analyse proprement littéraire des pièces, réveillerait aussi autour d'elles l'histoire des théâtres, spécialement parisiens, et brosserait le panorama de la diffusion et de la réception étrangère de ce théâtre. Mais, en l'état actuel, ce que la critique soupçonnait depuis longtemps se trouve magistralement confirmé, soit le caractère sourdement autobiographique de bien des pièces, la transmutation dramatique des expériences personnelles⁷. S'en dégage le portrait d'un homme sensible, généreux, pudique et finalement étranger à beaucoup des valeurs de droite, personnalité secrète, aisément et sans doute souvent blessée, attachante figure d'une tendresse qui se cache.

Texte et archives

Aux Éditions de la Table Ronde, au format de poche, plus rarement en édition commentée, les pièces d'Anouilh ont toujours été très accessibles ; en revanche, les paratextes (articles, entretiens, lettres) l'étaient beaucoup moins. D'où l'intérêt du

5 Jacqueline Blancart-Cassou, *Jean Anouilh. Les jeux d'un pessimiste*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2007 ; Anca Visdei, *Anouilh, un auteur «inconsolable et gai». Une biographie affective*, Paris, Les Cygnes, 2010 (abrégé en *BIO-1*) ; Anca Visdei, *Jean Anouilh. Une biographie*, Paris, Éditions de Fallois, 2012 (abrégé en *BIO-2*). Jacqueline Blancart-Cassou achève une nouvelle monographie pour la collection «Qui suis-je?» (Éditions Pardès).

6 Anca Visdei, «Pour un portrait d'Anouilh en père spirituel», dans «Anouilh aujourd'hui», dossier d'*Études littéraires* sous la direction de Bernard Beugnot, vol. 41, n° 1 (2010) (abrégé en *ED*), p. 13-25. Le texte s'appuie sur des lettres inédites déposées depuis à la Bibliothèque nationale de France.

7 Anca Visdei consacre plusieurs pages au début de sa biographie à la bâtardise de l'auteur que Christophe Mercier plaçait «au cœur de l'œuvre».

recueil publié en 2000 par Efrin Knight⁸. Les archives, elles, commencent seulement à révéler leur richesse et leur fascinant intérêt.

Publiés à l'initiative des éditions Gallimard, qui avaient négocié avec les ayants droit, les deux volumes du *Théâtre* ont été globalement bien accueillis par la critique qui pourtant, par-delà la visibilité heureusement rendue à un dramaturge de premier rang, déplora d'abord leur caractère anthologique⁹. Conçue comme une défense et illustration de Jean Anouilh, écho tardif d'une admiration ancienne née lors d'une représentation du *Rendez-vous de Senlis* à l'Atelier en 1955, cette édition me laisse sur un double regret : l'exclusion, bien que la sélection reposât sur une note manuscrite inédite d'Anouilh lui-même, de *L'Arrestation* (1972-1975), faute d'en avoir mesuré la portée (elle appellerait aujourd'hui une édition séparée) ; la mention trop discrète, autour des textes de théâtre, de la diversité de l'œuvre (articles, nouvelles, ballets, livrets, scénarios). Il reste qu'hormis le bilan des recherches dont ce théâtre a fait l'objet depuis les années 1950, l'exploration de fonds d'archives publiques et privées a fait découvrir les manuscrits d'Anouilh, entrée neuve dans son atelier par des pistes qu'exploitent deux articles parus ultérieurement dans la perspective de la génétique contemporaine¹⁰. Quatre pièces ont depuis fait l'objet, par mes soins, d'éditions plus détaillées dans la collection Folio/Théâtre : *Le Voyageur sans bagage* (2007), *La Sauvage* (2008), *Becket ou l'Honneur de Dieu* (2010) et *L'Invitation au château* (2012)¹¹. Les Éditions de la Table Ronde ont de leur côté, dans la collection «La petite vermillon», réédité le théâtre en y ajoutant les comédies adaptées de Shakespeare — *Comme il vous plaira*, *Le Conte d'hiver*, *La Nuit des rois* (*Trois comédies*, traduites par Jean et Nicole Anouilh, 1997) — et six brefs fragments et esquisses des années 1925-1930 puisés dans les manuscrits que conserve la Beineke Library de l'Université Yale, très sommairement présentés par Patrice Rostain (*Pièces juvéniles*, 2008).

Le temps semblerait donc venu pour les éditions Memini de mettre en chantier un Anouilh dans leur collection «Bibliographie des écrivains français», tant s'est enrichi le socle documentaire, sans que celui-ci atteigne encore l'idéale exhaustivité malgré les 26 pages de la Pléiade et la note complémentaire de 2010¹². L'inventaire même des écrits d'Anouilh est loin d'être achevé malgré tout ce qui s'est publié

8 Jean Anouilh, *En marge du théâtre*, Paris, La Table Ronde, 2000.

9 Voir, par exemple, Laurent Dandrieu, «Jean Anouilh ou la pureté impossible», *Valeurs actuelles* [en ligne], 7 décembre 2007 [http://www.valeursactuelles.com/culture/actualite/C3%A9/jean-anouilh-ou-purete%C3%A9-impossible20121026.html]. Ce long article de Dandrieu est une vigoureuse défense d'Anouilh.

10 Le premier (Bernard Beugnot, «Jean Anouilh dramaturge. L'apport des archives», *Histoires littéraires*, n° 31 [2007], p. 102-109) comportait des photos inédites de Louis Monier et inventoriait les fonds identifiés ; le second (Bernard Beugnot, «Chemins génétiques chez Jean Anouilh», dans Almuth Grésillon, Marie-Madeleine Mervant-Roux et Dominique Budor [dir.], *Genèses théâtrales*, Paris, CNRS, 2010, p. 123-141) soulevait à partir du cahier de mise en scène du *Bal des voleurs* et du manuscrit de *L'Hurluberlu*, consulté dans une collection privée, quelques problèmes spécifiques de génétique textuelle (carnets, graphie, ratures, tapuscrits, didascalies).

11 Une édition du *Bal des voleurs*, en préparation dans la même collection, doit paraître en 2016.

12 *EL*, p. 225-226.

depuis 2007 : notes manuscrites corrigées et tapuscrits de *Charlemagne*, ébauche du téléfilm *Le Jeune Homme et le Lion* ; tapuscrit corrigé du 1^{er} acte d'une pièce inédite, *La Traversée* ; notes manuscrites corrigées pour *Les Demoiselles de la nuit / Les Chats* ; sonnet écrit à quatorze ans ; poème de 1927 ; impromptu, *Le Voyageur sans ticket* ; *La Nuit d'octobre ou Adieu jeune homme* (vers 1975) ; *Le Pêché originel* (fable sans date) ; lettres échangées avec l'historien Pierre Gaxotte (1962 et 1982)¹³ ; deux nouvelles parues dans la revue *Marianne*, *Lionceau le magnifique* (1937) et *La Femme trop chère* (1939). *Le Cœur net*, qui aurait paru dans *La Revue hebdomadaire*, reste à localiser. Les papiers de Nicole Anouilh, décédée en février 2007, qui comprenaient des correspondances, des autographes et des tapuscrits de textes parfois inédits, risquent la dispersion. L'iconographie, enfin, fait mieux connaître l'homme¹⁴.

Lectures

Contemporaine de l'édition de la Pléiade, la monographie de Jacqueline Blancart-Cassou, esquissée dans deux articles¹⁵, puis prolongée de suggestives réflexions sur l'invention des noms propres, des lieux et des temps¹⁶, fait date puisque les dernières monographies remontaient aux années 1980. Elle a le mérite d'échapper à l'habituelle litanie des pièces pour épouser avec bonheur et justesse les moments successifs d'un parcours créateur et ses inspirations dominantes : le jeu, la culpabilité, le théâtre intérieur. Le portrait d'Anouilh n'en sort pas métamorphosé, mais nuancé, raffiné, avec l'accent mis par exemple sur la part autobiographique, sur les marques d'une culture théâtrale étendue que décèle la spécialiste du théâtre moderne, sur la profonde unité de vision. Deux ans plus tôt, le livre de Jean-Louis Barsacq, stimulant, étayé par nombre de documents inédits, accordait une place naturellement centrale à Anouilh dans l'histoire d'André Barsacq et du Théâtre de l'Atelier¹⁷.

13 On y apprend qu'Anouilh était un lecteur assidu de ses ouvrages et qu'il refusa en 1970 de se porter candidat à l'Académie.

14 *EL*, p. 147-154 (avec une note sur l'iconographie anouilhienne). Voir également : *BIO-2*, et Élisabeth Le Corre et Benoît Barut (dir.), *Jean Anouilh. Artisan du théâtre*, actes du colloque de Créteil de 2010, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 303-311 (abrégé en *COL*).

15 Jacqueline Blancart-Cassou, «L'idéaliste "inconsolable" dans le théâtre de Jean Anouilh», dans Pascale Alexandre-Bergues et Jeanyves Guérin (dir.), *De Claudel à Malraux. Mélanges offerts à Michel Autrand*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2004, p. 371-383 ; Jacqueline Blancart-Cassou, «Le renouvellement dramaturgique d'Anouilh au cours des années soixante : vers un théâtre du moi», dans Simone Bernard-Griffiths et al. (dir.), *Les Styles de l'esprit. Mélanges offerts à Michel Lioure*, Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines, 1997, p. 269-280.

16 Jacqueline Blancart-Cassou, «Recherche sur l'invention des noms propres dans le théâtre de Jean Anouilh», *EL*, p. 41-74 ; Jacqueline Blancart-Cassou, «Temps et lieux dans le théâtre de Jean Anouilh», dans «Jean Anouilh», dossier de la *Revue d'histoire littéraire de la France* sous la direction de Jeanyves Guérin, vol. 110, n° 4 (décembre 2010) (abrégé en *RHLF*), p. 791-801. La palette des noms propres venus de tous horizons, récurrents parfois, illustre une méthode de travail et dissimule une vision pessimiste de la société.

17 Jean-Louis Barsacq, *Place Dancourt*, Paris, Gallimard, 2005.

Quant aux lectures plus ponctuelles, elles suivent quatre directions principales : exploration du matériau de l'invention, modes d'inspiration, jeu des formes selon les périodes, rôle et fonction des paratextes et péritextes.

Chez ce «reprenneur à toutes mains» (Élisabeth Le Corre), le matériau de l'invention, parfois occulté, est infiniment diversifié. Les emprunts au mythe, bien que fort tôt soulignés, n'ont pas empêché que soient revisitées *Eurydice*, *Antigone* et *Médée*. Se référant à Cocteau, Frederico Lenzi articule sa présentation d'*Eurydice* autour de l'idée d'une dénaturation du mythe, assimile Monsieur Henri à Hermès et peut-être à Anouilh lui-même¹⁸, tandis que dans *Médée*, Franca Bruera voit «une tentative de libération de l'enchantement du mythe», source d'une poétique de la discordance, assimilable au grotesque ou au burlesque, déperdition dont Gabriel Marcel avait déjà fait mention¹⁹. Sur *Antigone*, basse continue du renom d'Anouilh et de sa diffusion scolaire²⁰, le livre de George Steiner²¹ a dessiné la toile de fond de relectures périodiques où dominent les aspects mythique et surtout politique, lieu de clivage des opinions et sans doute d'une ambiguïté que définit la formule de Camus : «Antigone a raison, mais Créon n'a pas tort.» Riche de références multiples, l'article parfois diffus de Katie Fleming, proche des positions de Brasillach, mêle la question du féminisme et du fascisme, porté à la fois par le retour à l'antique et par la figure de Créon, sans emporter la conviction sur cette «responsabilité politique d'Anouilh²²». Quant à Jeanyves Guérin, il ne voit dans les pièces costumées nulle doctrine politique, mais anti-intellectualisme et non-conformisme, tandis que la mise en contexte de la pièce (Sophocle, Giraudoux, Camus, Sartre) et l'évidente parenté

18 COL.

19 Franca Bruera, «Incontesimi senza magia: *Médée* di Jean Anouilh», dans Liana Nissim et Alessandra Preda (dir.), *Magia, gelosia, vendetta. Il mito di Medea nel lettere francese*, Milan, Cisalpino, 2006, p. 347-361 (résumé en français : Sandrine Legrand, «Je suis Médée» ou la fatalité du mythe. Étude de la *Médée* d'Anouilh», *Uranie*, n° 5 [1995], p. 179-187). Anouilh épouse la logique du mythe et se soumet à sa fatalité, mais le décalage entre le personnage et le rôle fait de l'histoire de Médée un «mythe fantôme».

20 Marie-Françoise Minaud, *Étude sur Antigone. Jean Anouilh*, Paris, Ellipse, 2007.

21 George Steiner, *Les Antigones*, traduit de l'anglais par Philippe Blanchard, Paris, Gallimard, 1986 [1984 pour l'édition en anglais]; Wolf Albes, «Giraudoux, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935) und Jean Anouilh, *Antigone* (1942)», *Französische Literatur*, n° 20 : «Jahrhundert : Theater», 2006, p. 101-149. Ces pages représentent un état de la critique, sorte de lecture commentée à partir surtout des études en allemand. Anouilh se serait éloigné du modèle sophocléen en faisant de Créon le personnage central. Un parallèle est établi avec le couple Médée / Jason et avec l'*Électre* de Giraudoux et *La Reine morte* de Montherlant (personnage de Ferrante). Cette lecture politique d'*Antigone* conclut à une mise en scène de la collaboration comme tragédie moderne. L'article de Thérèse Malachy («Le mythe grec en France avant et pendant l'Occupation [Giraudoux, Sartre, Anouilh]», *Revue d'histoire du théâtre*, n° 201 [1999], p. 53-60) formule quelques remarques sur la disparition de la transcendance dans *Antigone*. Jacques Plainemaison («Les mythes antiques dans le théâtre de Jean Anouilh», *Revue d'histoire du théâtre*, n° 219 [2003], p. 281-290) va dans le même sens, en considérant que le mythe est un accès à l'universel.

22 Katie Fleming, «Fascism on Stage: Anouilh's *Antigone*», dans Vanda Zajko et Miriam Leonard (dir.), *Laughing with Medusa: Classical Myth and Feminist Thought*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 163-186.

d'Antigone avec les autres héroïnes d'Anouilh qui a «habilement disposé les effets de sens contradictoires» le fait conclure à une ambivalence voulue²³.

Le siècle classique occupe certes une position dominante avec l'hommage au «patron» sous forme de biographie dramatique (*La Petite Molière*), les variations sur *Dom Juan* (*Ornifle*²⁴) et *Le Misanthrope* (*L'Hurluberlu*), avec «le fantôme de Cyrano», lecture de jeunesse dont les «traces ténues» s'éparpillent sans disparaître, signant le deuil de l'absolu²⁵, avec aussi sans doute l'imprégnation plus diffuse et toujours inexplorée des moralistes, La Rochefoucauld et La Bruyère en particulier. Le XVIII^e siècle imprègne de sa «couleur» *Cécile ou l'École des pères*, *L'Invitation au château* et bien sûr *La Répétition*²⁶, mais par les jeux de l'application, c'est le «théâtre de société» qui marque les pièces costumées ou brillantes, instrument du «dévoilement cruel des êtres et des rapports sociaux²⁷». Plus globalement, que l'on parle de «théâtre des autres», selon l'expression empruntée à Christophe Mercier par Jacqueline Blancart-Cassou, de «passerelles» (Yannick Hoffert) ou de «pratique du palimpseste» (Charles Mazouer, Élisabeth Le Corre), la pratique de la variation (emprunts, échos, inflexions) sur des textes de théâtre antérieurs est familière à Anouilh²⁸. En dehors des mythes eux-mêmes, la tragédie grecque disperse son inspiration, par exemple dans les avatars du chœur justement repérés par Élisabeth Le Corre²⁹. Shakespeare, moliérisé parfois ou lu à travers Pirandello, inspire le «baroque», avec des clins

-
- 23 Jeanyves Guérin, «Un auteur politiquement incorrect», dans *COL*, p. 181-196; Jeanyves Guérin, «Pour une lecture politique de l'*Antigone* de Jean Anouilh», *EL*, p. 93-104
 - 24 Franca Bruera place sa lecture d'*Ornifle* figure de misogynie masculine qui est une «déformation ludique» de Molière, dans le droit fil de celle de *Médée*. Voir Franca Bruera, «Omifile ou le charme rompu», dans Michele Mastroianni (dir.), *Don Giovanni nelle riscritture francesi e francofone del Novocento*, Florence, Olschki, 2009, p. 183-193.
 - 25 Jean-Marie Apostolidès, «Le fantôme de Cyrano dans l'œuvre de Jean Anouilh», *EL*, p. 29-39.
 - 26 Michel Corvin détaille les frictions entre les deux textes, Marivaux servant de modèle et de principe formel. Voir Michel Corvin, «*La Répétition ou l'Amour puni*: comment Anouilh fait écrire sa pièce par Marivaux», dans *COL*, p. 101-112.
 - 27 Son livre sur le théâtre de société (Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, *Le Théâtre de société: un autre théâtre?*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 280-281), ainsi que le dossier «Théâtre de société au XVIII^e siècle» de la *Revue d'histoire du théâtre* (vol. 225, n° 1 [2005]) et les actes du colloque international *Les Théâtres de société au XVIII^e siècle* (Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, Dominique Quéro [dir.], Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2005), définissent la notion qui servira à Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval dans sa lecture d'Anouilh, que ce soit dans «Le théâtre au château ou le XVIII^e siècle de Jean Anouilh», *Ris, masques et tréteaux: aspects du théâtre du XVIII^e siècle. Mélanges en hommage à David A. Trott*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2008, p. 351-369, ou dans «Anouilh et le théâtre du XVIII^e siècle. Quelques éléments autour de *Cécile ou l'École des pères*», *COL*, p. 59-70.
 - 28 Charles Mazouer, dans des pages aussi informées que fines, parle de «tentation de la jonglerie», «destruction ruineuse» (Charles Mazouer, «Anouilh et la tragédie grecque», dans *COL*, p. 17-28). Voir aussi Adélaïde Jacquemard-Truc, «De l'influence de la dramaturgie de Musset dans les *Pièces roses*», dans *COL*, p. 71-82; Marie-Claude Hubert, «Anouilh et le Nouveau Théâtre», *RHLF*, p. 785-790. Une thèse de l'Université de Californie en 1990 avait donné naissance à un livre: Olivier Urbain, *L'Intertextualité dans le théâtre de Jean Anouilh. Les dix dernières années*, New York, Peter Lang, 1996.
 - 29 Élisabeth Le Corre, «Et nous voilà comme le chœur antique»: les avatars du chœur dans le théâtre de Jean Anouilh», *EL*, p. 115-127.

d'œil jusque dans les didascalies³⁰; Musset laisse sa marque sur les pièces roses (gestion de l'espace, système des personnages, opposition Paris-province)³¹; Vitrac, avant la mise en scène de *Victor ou les Enfants au pouvoir* (1962), rode dans la trame d'*Ardèle ou la Marguerite*³².

Il reste qu'Anouilh — la correspondance avec Pierre Gaxotte le confirme — était un fervent lecteur de livres historiques; ils ont inspiré et intimement nourri *L'Alouette*, *Becket* et *Pauvre Bitos*, dont les sources sont aujourd'hui bien identifiées. Dans *L'Alouette*, Anouilh restitue la figure de Jeanne, paysanne et guerrière, et son double chemin de croix de l'épopée racontée et du procès vécu sur scène, privilégiant le poétique sur le politique³³. Pour *Pauvre Bitos* (1956), au terme d'une analyse serrée de son rapport aux sources qu'Anouilh s'applique à masquer, Benoît Barut³⁴ conclut à une relecture personnelle, à une «transmutation» et un «vertigineux jeu de miroirs», occasion de définir la notion de grinçant, «absence de résolution des conflits, brisure des certitudes», «bruit strident produit par le frottement réitéré d'un espoir et d'une déception». Aux sources de *Becket*, on savait la présence d'Augustin Thierry, moins des *Charlemagne* de Gérard Caillet (1962) et de Georges Tessier (1967), plus tard exploités par Anouilh pour son propre *Charlemagne*. Quant à *Becket*, Michèle Gally qui qualifie le personnage de «Lorenzaccio médiéval sans conviction» demande si «les figures médiévales peuvent accéder au rang mythique des figures antiques»; le Moyen Âge n'y serait qu'une référence destinée à «fonder l'identité du présent» et à créer une «médiévalité»³⁵.

N'est-ce pas là l'origine du regard aigu et informé qu'Anouilh porte sur son temps, truffant les répliques d'allusions voilées à l'événementiel contemporain³⁶ qui n'est pas sans lien avec certains articles tardifs qui intervenaient sur des sujets de nature sociale?

Ce matériau si divers prend place dans le jeu de formes théâtrales multiples dont Anouilh prit dès sa jeunesse la plus vive conscience. Jacqueline Blancart-

30 Corinne Flicker, «Anouilh et le modèle shakespearien», dans *COL*, p. 37-50.

31 Adelaïde Jacquemard-Truc, «De l'influence de la dramaturgie de Musset dans les *Pièces roses*», dans *COL*, p. 71-82.

32 Yannick Hoeffert, «Jean Anouilh au travail avec Roger Vitrac: *Ardèle ou la Marguerite*», dans *COL*, p. 83-99.

33 Michel Bertrand, «*L'Alouette*: du procès de Jeanne à l'histoire en procès», dans *COL*, p. 113-128. Un article de Dietmar Rieger, paru dans une revue pédagogique, dresse, par ailleurs, un bilan pertinent de l'histoire de Jeanne et de la critique, allemande en particulier: Dietmar Rieger, «*Qui fera les voix? — Moi, bien sûr*. Die Jungfrau von Orléans und Anouilh's *L'Alouette*», *Französisch Heute*, vol. 40, n° 4 (2009), p. 177-185.

34 Benoît Barut, «Dramaturge grinçant et historien fâcheux. Sur *Pauvre Bitos* de Jean Anouilh», dans *COL*, p. 129-150. Thérèse Malachy y avait vu la désacralisation et le viol du mythe révolutionnaire. Voir Thérèse Malachy, «*Pauvre Bitos* d'Anouilh. L'éclatement théâtral d'un mythe», *Revue d'histoire du théâtre*, n° 162 (1989), p. 196-201.

35 Michèle Gally, «Le Moyen Âge comme métaphore. Deux adaptations théâtrales de la matière médiévale: *Héloïse et Abélard* de Roger Vailland (1947-1949) et *Becket ou l'Honneur de Dieu* de Jean Anouilh (1959)», dans Isabelle Durand-Le Guern (dir.), *Images du Moyen Âge*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 267-275.

36 Gérard Sichi, «Anouilh et son temps: les allusions à l'actualité», *EL*, p. 129-143. Bien des notes de l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade lui étaient déjà dues.

Cassou, autour de la question ancienne des temps et des lieux³⁷, met en lumière le passage du modèle classique à des «vagabondages» plus proches du baroque et à une complexité qui va jusqu'à l'onirisme et l'expression de tourments intimes. Au boulevard, si volontiers discrédité avec sa redondance, son amplification rhétorique, ses personnages faire-valoir, Anouilh ne recourt que pour masquer d'autres enjeux, son regard de moraliste par exemple, source de distanciation pour cet «artiste de la dissonance» (Michel Corvin). Dans la même ligne, Nathalie Macé s'attache à la figure du boulevardier entre 1948 et 1980, jeu métathéâtral et ruse qui font «le lien entre une vision de l'existence et une esthétique³⁸». Quant aux livrets jusqu'ici négligés, Hélène Laplace-Claverie et Delphine Vernozy se rejoignent et se complètent pour mettre en évidence d'inattendues affinités tant avec la tradition des comédies-ballets, modèle déjà du *Bal des voleurs*, qu'avec la fable et la nouvelle, et pour rendre sensible la présence assidue dans ce théâtre d'une «qualité dansante³⁹».

Plusieurs travaux⁴⁰ avaient déjà, avant les réflexions récentes de Nathalie Macé et d'Élisabeth Le Corre, mis en évidence le rôle de la «métathéâtralité», soit en dégagant la structure pirandellienne de *La Grotte* (1959-1961), soit, dans une voie ouverte par Jacqueline Blancart-Cassou, en élaborant un paradoxe sur le comédien selon Anouilh, héritier des René Barry, Nicolas Gougenot, Georges de Scudéry⁴¹.

Pour la dimension autobiographique⁴², *L'Arrestation* (1972-1975), pièce autofictionnelle et onirique, «messe de la mémoire» (François Nourissier) qui tient de la reconstruction de soi, représente moins une innovation que le point d'aboutissement d'une veine ancienne dont aujourd'hui on reconnaît qu'elle affleure

-
- 37 Jacqueline Blancart-Cassou, «Temps et lieux dans le théâtre de Jean Anouilh», *art. cit.*
- 38 Michel Corvin, «Anouilh ou la tentation du boulevard», *RHLF*, p. 777-784; Nathalie Macé, «Le dramaturge de boulevard dans le théâtre de Jean Anouilh», dans *COL*, p. 197-207.
- 39 Delphine Vernozy, «Jean Anouilh, librettiste de ballet: la forme théâtrale à l'épreuve de la danse», dans *COL*, p. 151-164; Hélène Laplace-Claverie, «Quand Anouilh entre dans la danse», *RHLF*, p. 863-872; Hélène Laplace-Claverie, «*Le Bal des voleurs*: apothéose ou métamorphose de la comédie-ballet», *EL*, p. 105-114.
- 40 Ewa Andruszko et Waclaw Rapak avaient parlé d'une «théâtralisation de l'autobiographie» et d'une prise de distance par ce biais vis-à-vis du public, de la critique et du patrimoine dramatique (Ewa Andruszko et Waclaw Rapak, «L'ironie et la métathéâtralité. Sur l'exemple de Jean Anouilh», *Art et Technique*, n° 13 [1994], p. 143-151); et Tadeusz Kowzan avait dressé l'inventaire chronologique de ces procédés, théâtre dans le théâtre, personnages du comédien et de l'auteur, distanciation (Tadeusz Kowzan, «Jean Anouilh, auteur métathéâtral», *Revue d'histoire du théâtre*, n° 226 [2005], p. 183-203).
- 41 Élisabeth Le Corre, «Les "comédies des comédiens" de Jean Anouilh: *Colombe*, *La Petite Molière*, *Ne réveillez pas Madame*», *RHLF*, p. 843-862; Nathalie Macé, «Les jeux du théâtre dans *La Grotte*», *RHLF*, p. 829-845. Voir aussi Nathalie Macé, «Anouilh 1951-1981: trente ans de théâtre autobiographique (*Colombe*, *Ornifle*, *La Petite Molière*, *Cher Antoine*, *Les Poissons rouges*, *Chers Zoiseaux*, *Le Nombri*)», *Travaux et recherches de l'Université de Marne-la-Vallée*, n° 10 (octobre 2004), p. 37-53.
- 42 *Id.* Avec la mise en scène distancée de son moi d'écrivain, entre autocritique et ironie, ces pièces «métatextuelles» placent la littérature au centre et renvoient l'image de la seule vraie vie d'Anouilh.

partout⁴³. Déjà le profil des premières héroïnes n'était pas sans dette envers la personnalité de la première compagne et interprète, Monelle Valentin.

Bien que souvent oubliés, périclides et paratextes sont en réalité des outils décisifs pour le déchiffrement de l'univers imaginaire dont le théâtre est l'expression privilégiée. Les didascalies, élément constitutif du spectacle, longtemps abandonnées aux metteurs en scène, sont désormais réhabilitées dans leur valeur textuelle par Benoît Barut qui en propose une analyse fouillée (fréquence, contenu, fonctions); «bordées de littérature», elles excèdent la scène et constituent un «système complexe⁴⁴». C'est bien cette dimension spécifiquement littéraire qui séduit dans l'autre contribution de Benoît Barut, dont la relecture originale et raffinée de *Colombe* à la lumière des *Fables* (1962) et de l'image du pélican, empruntée à Musset, piste l'imaginaire animal et le triomphe du grinçant qui oppose plaisir et devoir comme la colombe et le pélican⁴⁵. Hélène Laplace-Claverie n'a pas tort de déplorer un «souci excessif de hiérarchisation». Les programmes⁴⁶, espaces de transition, équivalents d'une scène d'exposition, illustrent chez Anouilh le «talent de raconteur» et son «imaginaire de romancier», comme le montrent les ballets, les didascalies et les nouvelles⁴⁷. En s'attachant enfin aux articles réunis par Efrin Knight, Sylvie Jouanny y décèle des récurrences qui entrent en symphonie avec le reste de l'œuvre: déploration, méditation de la mort et poétique de la naissance, autoportrait «d'une intériorité plus délicate et plus blessée, plus silencieuse⁴⁸».

À la lumière de ces parcours, les titres des recueils, considérés, parfois de l'aveu même d'Anouilh, comme une facilité ou un artifice éditorial, se découvrent une neuve légitimité où se pose la question de la continuité et de l'évolution de l'œuvre que Jacqueline Blancart-Cassou aborde de front; à la plongée dans l'intériorité du personnage et aux évasions oniriques succède un regard plus ironique et satirique, non sans que toujours s'y inscrive l'expérience personnelle, non sans qu'émergent, sinon des accents radicalement nouveaux, du moins des rééquilibres⁴⁹.

43 Maja Saraczynska, «Passages. De l'écriture dramatique au spectacle: *L'Arrestation* ou l'inspiration autobiographique dans le théâtre de Jean Anouilh», dans *COL*, p. 209-220. En décembre 2012, Maja Saraczynska a soutenu, à l'Université Paris-Est Créteil, une thèse, «Pour un "théâtre autobiographique": exemples européens de la seconde moitié du xx^e siècle»; Anouilh fait partie des auteurs étudiés.

44 Benoît Barut, «"Un pied dans le devoir, un pied dans le désir": les didascalies de Jean Anouilh», *EL*, p. 75-92.

45 Benoît Barut, «Colombe et le pélican: une fable tragico-farcesque de Jean Anouilh», *RHLF*, p. 803-828.

46 Élisabeth Le Corre, «L'art d'accommoder les pièces: les programmes de Jean Anouilh», dans *COL*, p. 233-252.

47 Bernard Beugnot, «Anouilh nouvelliste», *RHLF*, p. 873-882; Hélène Laplace-Claverie, «Quand Anouilh entre dans la danse», *art. cit.*; Benoît Barut, «"Un pied dans le devoir, un pied dans le désir": les didascalies de Jean Anouilh», *art. cit.*; Efrin Knight, «Histoire de Monsieur Mauvette et la fin du monde et la dislocation du temps dans le théâtre de Jean Anouilh», *Revue d'histoire du théâtre*, n° 247 (2010), p. 315-322.

48 Sylvie Jouanny, «*En marge du théâtre d'Anouilh*: marge ou "cœur battant"?», dans *COL*, p. 221-232.

49 Jacqueline Blancart-Cassou, «De la période "secrète" à la période "farceuse": le dernier tournant de l'œuvre de Jean Anouilh», dans *COL*, p. 165-179.

Perspectives

Pourtant tout n'est pas dit. Reste à entreprendre l'édition de l'œuvre complet, c'est-à-dire : les pièces absentes de l'édition de la Pléiade, avec l'apport des manuscrits de travail, des fragments et des projets inédits ; les scénarios de films, car l'activité cinématographique demeure un point partiellement aveugle⁵⁰ ; les nouvelles ; les articles et entretiens ; la correspondance, enfin, qui représente à elle seule un important massif dont n'émergent encore que des parties, publiées ou non : lettres à François Périer⁵¹, lettres échangées avec Pierre Gaxotte (1962-1982), avec Léopold Marchand dans les années 1930 (Université d'Austin), avec André Barsacq (Bibliothèque nationale) ou Jean-Louis Barrault (l'Arsenal), etc. Un projet s'est bien ébauché en 2011 : de Didier Alexandre, responsable de la collection de xx^e siècle aux éditions Garnier, Christopher Mercier et moi-même avons reçu la généreuse offre de réaliser deux volumes. Mais l'attitude réservée, voire méfiante des ayants droit — à l'exception de Colombe Anouilh-d'Harcourt, toujours sympathique aux initiatives touchant l'œuvre de son père —, exprimée par leur agent officiel, nous a conduits à renoncer, par crainte de ne pas disposer de toute la latitude éditoriale indispensable. Le chantier demeure donc ouvert pour les générations montantes, d'autant que les fonds tant publics⁵² que privés sont loin d'avoir livré toutes leurs richesses, non plus que les archives de théâtre, de statut privé, qui pourraient détenir des cahiers de mise en scène porteurs de ces ultimes modifications du texte qui interviennent en cours de répétition et dont on sait qu'elles pouvaient être parfois étendues.

Des dernières lectures, fussent-elles parfois divergentes, jusque dans la récente biographie, l'homme et le dramaturge ressortent enfin libérés d'une *doxa* ancienne qui trop souvent ignorait la portée et la profondeur de pièces dont la virtuosité était associée au seul registre du boulevard et méconnaissait la qualité humaine de l'auteur considéré comme un réactionnaire bougon. Ce qui aussi se confirme, à travers les inventions multiples, les styles et les modes changeants de son inspiration, c'est la durable cohérence d'un univers imaginaire, donc l'existence d'une œuvre. Ainsi s'éclaire désormais la symbiose vivace entre la vision de ce moraliste et entomologiste de l'âme (Bruno de Cessole) — difficile communication des consciences, fuite dramatique du temps, société de théâtre, conflit des égocentrismes — et la sensibilité moderne.

50 Christopher Mercier, «Le cinéma de Jean Anouilh», *EL*, p. 157-170.

51 «Lettres de Jean Anouilh à François Périer», *Revue d'histoire du théâtre*, n° 226 (2005), p. 135-140.

52 Par exemple, à propos des représentations d'*Antigone*, le fonds Lewis-Galantière de l'Université Colombia à New York et le fonds Laurence-Olivier du British Museum.

Références

- «Lettres de Jean Anouilh à François Périer», *Revue d'histoire du théâtre*, n° 226 (2005), p. 135-140.
- ALBES, Wolf, «Giraudoux, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935) und Jean Anouilh, *Antigone* (1942)», *Französische Literatur*, n° 20: «Jahrhundert: Theater», 2006, p. 101-149.
- ANDRUSZKO, Ewa et Waclaw RAPAK, «L'ironie et la métathéâtralité. Sur l'exemple de Jean Anouilh», *Art et Technique*, n° 13 (1994), p. 143-151.
- ANOUILH, Jean, *En marge du théâtre*, Paris, La Table Ronde, 2000.
- , *Théâtre I*, édition établie par Bernard Beugnot, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2007.
- BARSACQ, Jean-Louis, *Place Dancourt*, Paris, Gallimard, 2005.
- BEUGNOT, Bernard, «Chemins génétiques chez Jean Anouilh», dans Almuth GRÉSILLON, Marie-Madeleine MERVANT-ROUX et Dominique BUDOR (dir.), *Genèses théâtrales*, Paris, CNRS, 2010, p. 123-14.
- , «Jean Anouilh dramaturge. L'apport des archives», *Histoires littéraires*, n° 31 (2007), p. 102-109.
- BEUGNOT, Bernard (dir.), «Anouilh aujourd'hui», dossier d'*Études littéraires*, vol. 41, n° 1 (2010).
- BLANCART-CASSOU, Jacqueline, *Jean Anouilh. Les jeux d'un pessimiste*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2007.
- , «L'idéaliste "inconsolable" dans le théâtre de Jean Anouilh», dans Pascale ALEXANDRE-BERGUES et Jeanyves GUÉRIN (dir.), *De Claudel à Malraux. Mélanges offerts à Michel Autrand*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2004, p. 371-383.
- , «Le renouvellement dramaturgique d'Anouilh au cours des années soixante: vers un théâtre du moi», dans Simone BERNARD-GRIFFITHS et al. (dir.), *Les Styles de l'esprit. Mélanges offerts à Michel Lioure*, Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines, 1997, p. 269-280.
- BRUERA, Franca, «Incontesimi senza magia: *Médée* di Jean Anouilh», dans Liana NISSIM et Alessandra PREDÀ (dir.), *Magia, gelosia, vendetta. Il mito di Medea nel lettere francese*, Milan, Cisalpino, 2006, p. 347-361.
- , «Ornifle ou le charme rompu», dans Michele MASTROIANNI (dir.), *Don Giovanni nelle riscritture francesi e francofone del Novocento*, Florence, Olschki, 2009, p. 183-193.
- CESSOLE, Bruno de, «Jean Anouilh ou l'honneur du théâtre», *Valeurs actuelles* [en ligne], 16 décembre 2010. [<http://www.valeursactuelles.com/culture/actualite/C3%A9/jean-anouilh-ou-l%E2%80%99honneur-th%C3%A9%C3%A2tre20121026.html>].
- DANDRIEU, Laurent, «Jean Anouilh ou la pureté impossible», *Valeurs actuelles* [en ligne], 7 décembre 2007 [<http://www.valeursactuelles.com/culture/actualite/C3%A9/jean-anouilh-ou-purete%C3%A9-impossible20121026.html>].
- FLEMING, Katie, «Fascism on Stage: Anouilh's *Antigone*», dans Vanda ZAJKO et Miriam LEONARD (dir.), *Laughing with Medusa: Classical Myth and Feminist Thought*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 163-186.

- GALLY, Michèle, «Le Moyen Âge comme métaphore. Deux adaptations théâtrales de la matière médiévale: *Héloïse et Abélard* de Roger Vailland (1947-1949) et *Becket ou l'Honneur de Dieu* de Jean Anouilh (1959)», dans Isabelle DURAND-LE GUERN (dir.), *Images du Moyen Âge*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 267-275.
- GUÉRIN, Jeanyves, «Jean Anouilh», dossier de la *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 110, n° 4 (décembre 2010).
- KNIGHT, Efrin, «Histoire de Monsieur Mauvette et la fin du monde et la dislocation du temps dans le théâtre de Jean Anouilh», *Revue d'histoire du théâtre*, n° 247 (2010), p. 315-322.
- KOWZAN, Tadeusz, «Jean Anouilh, auteur métathéâtral», *Revue d'histoire du théâtre*, n° 226 (2005), p. 183-203.
- LE CORRE, Élisabeth et Benoît BARUT (dir.), *Jean Anouilh. Artisan du théâtre*, actes du colloque de Créteil de 2010, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.
- LEGRAND, Sandrine, «“Je suis Médée” ou la fatalité du mythe. Étude de la *Médée* d'Anouilh», *Uranie*, n° 5 (1995), p. 179-187.
- MACÉ, Nathalie, «Anouilh 1951-1981: trente ans de théâtre autobiographique [De *Colombe* au *Nombriël*]», *Travaux et recherches de l'Université de Marne-la-Vallée*, 10 octobre 2004, p. 37-53.
- MALACHY, Thérèse, «Le mythe grec en France avant et pendant l'Occupation (Giraudoux, Sartre, Anouilh)», *Revue d'histoire du théâtre*, n° 201 (1999), p. 53-60.
- , «*Pauvre Bitos* d'Anouilh. L'éclatement théâtral d'un mythe», *Revue d'histoire du théâtre*, n° 162 (1989), p. 196-201.
- MINAUD, Marie-Françoise, *Étude sur Antigone. Jean Anouilh*, Paris, Ellipse, 2007.
- PLAINEMAISON, Jacques, «Les mythes antiques dans le théâtre de Jean Anouilh», *Revue d'histoire du théâtre*, n° 219 (2003), p. 281-290.
- PLAGNOL-DIÉVAL, Marie-Emmanuelle, «Anouilh et le théâtre du XVIII^e siècle. Quelques éléments autour de *Cécile ou l'École des pères*», *Jean Anouilh. Artisan du théâtre*, actes du colloque de Créteil de 2010, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 59-70.
- , «Le théâtre au château ou le XVIII^e siècle de Jean Anouilh», dans Marie-Laure GIROU SWIDERSKI, Stéphanie MASSÉ et Françoise RUBELLIN (dir.), *Ris, masques et tréteaux. Mélanges en hommage à David A. Trott*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2008, p. 351-369.
- , *Le Théâtre de société: un autre théâtre?*, Paris, Honoré Champion, 2003.
- RIEGER, Dietmar, «*Qui fera les voix? — Moi, bien sûr*. Die Jungfrau von Orléans und Anouilh's *L'Alouette*», *Französisch Heute*, vol. 40, n° 4 (2009), p. 177-185.
- SARACZYNSKA, Maja, «Pour un “théâtre autoiographique”: exemples européens de la seconde moitié du XX^e siècle», thèse de doctorat en langue et littérature françaises, Créteil, Université Paris-Est Créteil, 2012.
- STEINER, George, *Les Antigones*, traduit de l'anglais par Philippe Blanchard, Paris, Gallimard, 1986.
- URBAIN, Olivier, *L'Intertextualité dans le théâtre de Jean Anouilh. Les dix dernières années*, New York, Peter Lang, 1996.
- VISDEI, Anca, *Anouilh, un auteur «inconsolable et gai». Une biographie affective*, Paris, Les Cygnes, 2010.
- , *Jean Anouilh. Une biographie*, Paris, Éditions de Fallois, 2012.



La suspension du doute dans *HHhH* de Laurent Binet

MARIE-ANDRÉE MORACHE

Parmi les œuvres récentes traitant de la Deuxième Guerre mondiale, *HHhH* retient l'attention par la façon dont s'y élabore la figure du résistant. Malgré les apparences, le dirigeant nazi Reinhard Heydrich n'est pas le sujet central de cette œuvre, pas autant que ceux qui ont causé sa mort. En effet, la figure du bourreau se fait rapidement voler la vedette par des membres de la résistance, dont la mission salvatrice est abordée sans ironie aucune (ce qui ne se rencontrait essentiellement qu'en paralittérature depuis la fin des années 1960). Cette présence d'un héroïsme guerrier sans démythification, dans le récit d'un narrateur fortement préoccupé par les questions éthiques soulevées par sa reconstitution historique, place le texte de Laurent Binet à cheval entre deux périodes ; c'est-à-dire qu'il fait intervenir à la fois les modes de représentation associés aux romans d'aventures et aux films d'action qui divertissaient les foules, pendant et après la guerre, et celui associé aux témoins de la Shoah qui sont venus imposer leur sobriété et leurs nuances. Nous allons insister sur ce paradoxe de *HHhH*, où la jouissance du lecteur captivé par l'action n'empêche pas nécessairement la visée éthique de l'œuvre¹, ainsi que sur le caractère absolu des valeurs qu'il met en jeu : notamment la conviction de faire le bien en assassinant un agent de la Solution finale. Que la *certitude* soit atteignable dans le livre de Binet apparaît comme un signe de la distance que prend actuellement la représentation des violences totalitaires en littérature avec une posture du doute et de la dualité intérieure (le monstre en soi²) associée à la postmodernité.

Un mal sans attrait

La trame du récit de Laurent Binet paraît axée sur la vie de Reinhard Heydrich. Au départ, le titre du livre fait allusion à l'intelligence de ce haut gradé nazi et à l'importance de son rôle au sein de la SS³, et sur un plan quantitatif les pages qui

-
- 1 Cette lecture de Binet s'inscrit dans une recherche plus large qui vise des œuvres où une catharsis désirable est provoquée par la représentation d'un fait historique indésirable.
 - 2 Par cette expression, nous faisons allusion à une pensée populaire qui réduit et fait dériver la thèse de Hannah Arendt sur la banalité du mal et la théorie psychanalytique du sujet divisé.
 - 3 L'abréviation «HHhH» renvoie à une plaisanterie qui circulait parmi les SS, selon laquelle «*Himmlers Hirn heisst Heydrich*» : le cerveau d'Himmler s'appelle Heydrich.

traitent de Heydrich sont plus nombreuses que celles qui traitent des deux soldats qui l'ont tué. De prime abord, donc, l'œuvre semble consacrée à cette figure du mal⁴. Or, l'histoire du dirigeant nazi ne sert que de fil conducteur à ce récit dont il n'est pas le héros.

Dès le premier quart du livre, qui porte surtout sur la jeunesse de Heydrich, l'intérêt du narrateur pour son sujet présente une ambivalence : « Toute cette histoire, on l'aura compris, me fascine, et en même temps je crois qu'elle me tape sur les nerfs⁵. » Plusieurs chapitres s'attardent sur le parcours exceptionnel de Heydrich au sein de l'organisation nazie, mais rapidement l'enthousiasme du narrateur s'essouffle et ses remarques sur les résultats de sa recherche sont de plus en plus empreintes de lassitude. Au tiers du livre, le narrateur constate que Heydrich ne l'impressionne plus. Il dit : « Ce sont eux qui m'intimident. » (*HHbH*, 139) Eux, c'est-à-dire, les soldats Gabčík et Kubiš, envoyés depuis l'Angleterre pour tuer Heydrich.

Plus le récit avance et plus le lecteur est convié à se désintéresser de l'histoire du célèbre Protecteur du Reich, et ce, malgré le fait qu'il rencontre encore davantage d'information sur Heydrich que sur les résistants. Le narrateur remarque cette disproportion et regrette d'avoir tant à dire sur les nazis et si peu sur les résistants :

J'aimerais bien passer mes journées avec les parachutistes, dans la crypte, rapporter leurs discussions, décrire comment leur vie quotidienne s'organise dans la froidure et l'humidité, ce qu'ils mangent, ce qu'ils lisent, ce qu'ils entendent de la rumeur de la ville, ce qu'ils font avec leur petite amie lorsqu'elle leur rend visite, leurs projets, leurs doutes, leurs peurs, leurs espoirs, à quoi ils rêvent, ce qu'ils pensent. Mais ce n'est pas possible parce que je n'ai presque rien là-dessus. [...] Inversement, je dispose d'une documentation colossale sur les funérailles nationales organisées pour Heydrich, de son départ du château de Prague à la cérémonie de Berlin en passant par le transport en train. Des dizaines de photos, des dizaines de pages de discours prononcés en hommage au grand homme. Mais la vie est mal faite parce que je m'en fous un peu. (*HHbH*, 393-394)

Le narrateur justifie la nécessité d'accumuler les données disponibles sur Heydrich par la volonté de donner à l'acte des résistants toute sa portée. Il veut démontrer que les capacités de Heydrich étaient exceptionnelles, et son influence, grandissante, de sorte qu'on ne puisse douter que plusieurs milliers de vies furent épargnées grâce à l'attentat. Il importe au narrateur de prouver que Heydrich devait mourir, d'autant plus que, selon ses sources, Gabčík et Kubiš auraient été informés du massacre de

4 Heydrich fut surnommé « le bourreau », « le boucher », « l'assassin », cependant il ne fut pas un bourreau au sens strict : celui qui exécute la sentence de mort. Heydrich ordonnait les déportations et les massacres des juifs, ainsi que les assassinats de ses ennemis politiques, sans se salir les mains. Bien qu'il soit couramment associé à la figure du bourreau, au sens large, il serait plus juste de parler d'une figure du mal. Pour une revue des figures du mal aux XIX^e et XX^e siècles, voir Pierre Glaudes et Dominique Rabaté (dir.), *Modernités*, n° 29 : « Puissances du mal », 2009.

5 Laurent Binet, *HHbH*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2009, p. 69. Les renvois aux pages de cette œuvre figureront dorénavant dans le corps du texte et seront signalés par la mention *HHbH*, suivie du numéro de la page dont a été tiré l'extrait cité.

Lidice⁶ et s'en seraient senti affreusement coupables : « [I]ls n'arrivent toujours pas à se persuader que la mort d'Heydrich a servi à quelque chose. J'écris peut-être ce livre pour leur faire comprendre qu'ils se trompent ». (HHhH, 400-401)

Pour prouver que l'attentat valait le coup, le narrateur doit montrer que le cerveau d'Himmler s'appelait bien Heydrich, mais jamais il ne se passionne pour les informations qu'il rassemble ni d'ailleurs pour celles qui lui manquent. Il manifeste peu d'intérêt pour les controverses entourant certains épisodes obscurs de la vie de Heydrich, par exemple le rôle joué par son épouse. Jamais il ne fait du psychisme d'un nazi un mystère qu'on gagnerait à éclaircir. La fameuse question de la causalité (comment en vient-on à faire le mal?) est vite abandonnée. Il ne s'agit pas, avec ce portrait de Heydrich, d'essayer de comprendre le nazisme et encore moins de se laisser fasciner par une figure du mal. Si, au départ, le narrateur suppose au chef nazi un certain génie stratégique (« L'idée [de Heydrich] est géniale de simplicité : au lieu d'aller espionner les gens chez eux, on les fait venir » [HHhH, 161]), ce trait sera éventuellement déplacé, comme tout ce qui est digne d'admiration, du côté des résistants : « Ce plan d'évasion me paraît génialement conçu, surtout si l'on songe que [Kubiš] vient d'être soufflé par une déflagration, qu'il a du sang dans les yeux, et qu'il a disposé d'à peu près trois secondes pour l'élaborer. » (HHhH, 357) Somme toute, le Heydrich de HHhH se révèle sans grandeur et sans charisme, il apparaît même ridicule par moments, et surtout, il ennue.

On se retrouve donc avec un personnage (supposé) central inintéressant, un *bourreau sans séduction*⁷, au cœur d'une œuvre publiée dans un contexte de réception où les bourreaux jouissent encore d'une grande popularité, où le récit de leurs actions attire davantage de lecteurs que des propos sur leurs victimes, comme le note ironiquement Charlotte Lacoste en ouverture de son ouvrage :

Vivre l'extermination côté bourreau, c'est l'assurance de s'offrir les sensations fortes que les victimes à elles seules, trop commotionnées pour être fiables, c'est bien connu, ne sont pas en mesure de nous assurer : censément plaintifs, leurs livres sont trop démoralisants, et l'on se souhaite de plus dynamisantes lectures. Le bourreau, lui, a fière allure et dit les choses comme elles sont — du moins c'est ce qu'il prétend. On prête donc grande attention au récit de ses exploits dévastateurs censés illustrer les excès dont les hommes ordinaires que nous sommes ne se seraient pas crus capables. Son mystérieux dévoiement, qui en

6 Ce village tchèque fut rasé en représailles, après l'attentat contre Heydrich. Tous les habitants furent tués malgré le fait qu'ils n'entretenaient aucun lien avec la résistance. Les résistants ayant participé à l'attentat contre Heydrich auraient eu le temps d'apprendre que ce massacre venait d'avoir lieu, avant d'être eux-mêmes tués dans l'église de Prague où ils avaient trouvé refuge.

7 L'ouvrage de Charlotte Lacoste, *Séductions du bourreau*, met en évidence la dépolitisation de la question du crime de masse. Lacoste analyse la fascination populaire et critique envers le bourreau qui n'a fait que croître au xx^e siècle, en montrant comment le détournement de la théorie de la banalité du mal (Hannah Arendt) a fait du bourreau un modèle d'humanité. Voir Charlotte Lacoste, *Séductions du bourreau*, Paris, Presses universitaires de France, 2010.

fait un héros autrement plus affriolant que le Juste, permet à tout un chacun de se rêver en brute⁸.

D'après de nombreux chercheurs, le grand public, d'abord, mais également la critique et la recherche universitaire tombent fréquemment dans un piège lorsqu'ils se penchent sur le cas des bourreaux : ils en font des porteurs d'un savoir précieux sur l'humain⁹. Selon ces chercheurs, trop de gens se penchent sur l'histoire des bourreaux, croyant à tort apprendre quelque chose de fondamental sur eux-mêmes, voire sur l'humanité entière. Charlotte Lacoste écrit :

[O]n se persuade que l'on va découvrir dans les méandres de sa conscience le secret des égarements de l'âme humaine — puisque étant passé à l'acte, le bourreau en sait plus que nous sur nous-mêmes —, voire déchiffrer, en prêtant l'oreille à ses divagations, le sens même de l'Histoire¹⁰.

Dans le roman de Binet, il n'y a rien à apprendre du mal. Le SS n'est ni un représentant de l'humanité ordinaire ni un individu extraordinaire. L'histoire de la vie de Heydrich ne révèle rien de particulièrement intéressant sur l'humain, rien pour susciter la curiosité intellectuelle ou la passion identificatoire. Le récit de Binet n'est pas pour autant dénué de fascination, mais celle-ci est dirigée ailleurs : ce n'est pas le mal extrême qui pose une énigme, mais le bien extrême¹¹, la bonté et le sacrifice de soi dont le narrateur de *HHbH* fait des traits d'humanité.

Vous êtes valeureux, volontaire et doué. Vous êtes prêt à mourir pour votre pays. Vous devenez quelque chose qui grandit en vous et progressivement commence déjà à vous dépasser, mais vous restez aussi tellement vous-même. Vous êtes un homme simplement. Vous êtes un homme. (*HHbH*, 217)

La mention explicite faisant de Kubiš et de Gabčík des «hommes» (c'est-à-dire, dans ce contexte, des membres de l'espèce humaine) peut signifier que l'héroïsme est à la portée de tout humain, mais elle peut également suggérer que d'autres personnages de cette histoire ne seraient pas «des hommes» ou ne le seraient pas autant. Du

8 *Ibid.*, p. 4. Bien entendu, l'auteure n'endosse pas les clichés et préjugés qu'elle reprend dans cette introduction.

9 À propos des *Bienveillantes* de Jonathan Littell, Édouard Husson et Michel Terestchenko écrivent : «[S]on héros n'incarne nullement une humanité ordinaire. Proche de nous, en aucune manière il ne l'est, malgré ce que prétend l'incipit du prologue : "Frères humains [...]"» (Édouard Husson et Michel Terestchenko, *Les Complaisantes*, Paris, Guibert, 2007, p. 146). Pierre-Emmanuel Dauzat condamne encore plus fermement ce qu'il qualifie d'«entourloupe» : «Un mauvais syllogisme fait du bourreau un prochain parce qu'il fait sous lui et qu'il essuie des larmes» (Pierre-Emmanuel Dauzat, *Holocauste ordinaire*, Paris, Bayard, 2007, p. 31).

10 Charlotte Lacoste, *Séductions du bourreau*, *op. cit.*, p. 5.

11 Cet aspect de l'œuvre de Binet nous rappelle les propos d'Imre Kertész : «[C]e qui est réellement irrationnel et qui n'a vraiment pas d'explication, ce n'est pas le mal, au contraire : c'est le bien. Voilà pourquoi il y a longtemps que les dictateurs, chanceliers et autres usurpateurs attirés ne m'intéressent plus [...] il y a très longtemps que m'intéresse exclusivement la vie des saints [...]» (Imre Kertész, *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*, Arles, Actes Sud, 1995 [1990], p. 53).

moins, il est clair à lire Binet que certains individus réunissent ces traits d'humanité plus que d'autres et que cela fait d'eux des héros (sur)humains.

La suspension du doute

La figure du héros guerrier a commencé à perdre de son éclat au tournant des années 1970, aux États-Unis, avec la guerre du Vietnam, et en France, avec le déclin de Charles de Gaulle après la guerre d'Algérie. L'image idéalisée de la résistance véhiculée après la Deuxième Guerre mondiale dans les pays alliés victorieux, ce qu'en France Henry Rousso a appelé résistancialisme¹², fut de plus en plus remise en question dans les œuvres des intellectuels et des artistes français. Progressivement, la population (surtout sa jeunesse contestataire) cessa de croire en une France massivement engagée dans la lutte active contre les Allemands pendant l'Occupation¹³. La figure du héros guerrier a certes continué d'être présente dans la littérature de genre, dans la B.D. par exemple, mais on ne la voyait plus que rarement en littérature générale. Cette figure était devenue quasi interdite dans la représentation de la Shoah, où l'enthousiasme patriotique, l'emphase et la certitude étaient particulièrement malvenues après les différentes mises en garde des Adorno, Blanchot, Levi et, plus récemment, Lanzmann¹⁴.

Dans la littérature de l'extrême contemporain, sans doute en écho à la montée des intégrismes en ce début de siècle (radicalisation encouragée notamment par les événements du 11 septembre 2001), on observe le retour, dans des œuvres saluées par la critique¹⁵, de la valorisation d'un héros guerrier convaincu, qui a nettement pris position pour *un* camp. Les œuvres traitant de la Deuxième Guerre mondiale qui reçoivent le plus d'attention actuellement sont celles qui mettent de l'avant des individus qui agissent (le héros de la quête : l'actant)¹⁶, ceux qui peuvent

12 «[Le terme] désigne un processus qui a cherché : primo, la marginalisation de ce que fut le régime de Vichy [...]; secundo, la construction d'un *objet* de mémoire, la "Résistance", dépassant de très loin la somme algébrique des minorités agissantes que furent les résistants [...]; tertio, l'assimilation de cette "Résistance" à l'ensemble de la nation, caractéristique notamment du résistancialisme gaullien » (Henry Rousso, *Le Syndrome de Vichy*, Paris, Éditions du Seuil, 1990 [1987], p. 19).

13 Henry Rousso parle d'un miroir qui se brise pour caractériser cette période des années 1970 où le mythe de la Résistance est déconstruit (*ibid.*, p. 118-154).

14 Il y a bien évidemment un lien entre Heydrich et les camps de la mort, entre les actions de la résistance et la Shoah ; néanmoins, le livre de Binet est beaucoup plus axé sur des actes de guerre accomplis par des soldats que sur le génocide des civils. En principe, *HHhH* ne devrait pas être visé par les mêmes interdictions que les récits sur les camps. Or, l'approche du narrateur paraît se nourrir de la lecture des témoins et, surtout, de leurs héritiers. Il a absorbé leurs scrupules et transporte, dans la reconstitution de combats impliquant des militaires, les préoccupations des témoins visant la représentation des violences totalitaires.

15 *HHhH* a obtenu le Goncourt du premier roman en 2010. *Jan Karski* de Yannick Haenel a reçu le prix Interallié en 2009.

16 Tant le personnage qui fait le mal, le bourreau, que le personnage qui le combat, le résistant, captent davantage l'intérêt du public que la victime civile qui subit ou que le survivant qui s'est laissé porter par les événements et qui doit sa survie à une série de coups de chance.

non seulement se défendre mais diminuer leur ennemi : le soldat ou l'espion¹⁷. Les résistants du livre de Binet sont des héros agissants, des héros au sens traditionnel du terme, et non des antihéros impuissants ou des sujets postmodernes ambivalents¹⁸. Ils correspondent même à la figure antique du jeune héros valeureux qui se sacrifie pour sa communauté en affrontant seul son ennemi. Ils sont courageux et résolus, et surtout, ils sont compétents ; ils accomplissent leur quête et sont ainsi identifiés à leur *acte* : « Jan Kubiš le brave, l'héroïque Jan Kubiš, l'homme qui a tué Heydrich » (*HHbH*, 419).

Lorsque le narrateur dit du résistant Kubiš qu'il est héroïque, il le fait sans ironie. Cela ne veut pas dire pour autant qu'il s'adonne au résistancialisme. Il est clair en tout cas qu'il s'éloigne du modèle français. La Résistance du mythe gaullien renvoyait à l'ensemble de la nation française ou sinon à l'armée. L'œuvre de Binet ne glorifie pas un groupe de soldats indifférenciés, mais quelques individus dont elle suit à la trace le parcours exceptionnel. En cela, les braves soldats de *HHbH* font davantage penser aux héros des films d'après-guerre américains, où le succès de l'entreprise repose sur l'initiative d'un ou de deux personnages singuliers. Mais Kubiš et Gabčík ont des qualités morales que les héros hollywoodiens n'avaient pas et qui font d'eux un *bon* modèle à imiter pour la jeunesse. En effet, le narrateur de *HHbH* souligne à plusieurs occasions que ces jeunes hommes ne sont pas désabusés ni téméraires, qu'ils n'ont pas perdu le goût de vivre et qu'ils ne sont pas inconscients du danger, mais qu'ils sont prêts à donner leur vie dans l'espoir de modifier, par leurs actions, l'histoire du monde. Le narrateur appelle au respect de ce sacrifice, au respect de ces hommes « de bonne volonté » (*HHbH*, 435) et, à la toute dernière page du livre, il affirme que Kubiš avait dans le regard « un peu de la bonté du monde » (*HHbH*, 441). Dans ces passages, ces soldats morts pour libérer l'Europe se parent d'une aura de sainteté que même les héros populaires des films de guerre des années 1950 et 1960 ne possédaient pas¹⁹. Par ces traits moraux, cette *grandeur d'âme*, le statut du héros dans *HHbH* se rapproche de celui du martyr.

D'après notre lecture, les passages élogieux de *HHbH* sur ces guerriers foncièrement bons sont à prendre au premier degré et supposent l'existence

17 On pense, entre autres, au super-espion dans *Jan Karski* de Yannick Haenel et dans *Les Sentinelles* de Bruno Tessarech, aux résistants du ghetto de Varsovie dans les ouvrages de Marek Edelman, aux parachutistes américains surentraînés de *Band of Brothers*. Ce dernier livre fut publié en 1992 par l'historien Stephen E. Ambrose, mais l'engouement populaire date des années 2000, avec la création de la minisérie. À propos des soldats alliés dans les livres de Ambrose, Benjamin Schwarz écrit qu'ils sont représentés comme des saints : « *plaster saints engaged in a sanctified crusade* » (Benjamin Schwarz, « The Real War » [en ligne], *The Atlantic*, 1^{er} juin 2001 [http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2001/06/the-real-war]).

18 Seul le narrateur lui-même peut être considéré comme un sujet postmoderne : impuissant, ambivalent, divisé, en proie au doute. Ce doute qui règne au sein de la narration (quant aux motivations du narrateur et quant à la réussite de son projet) se trouve suspendu dès qu'il s'agit de la représentation des résistants, de leurs valeurs et de leurs motivations.

19 Les Gabčík et Kubiš de *HHbH* sont plus purs que les personnages de soldats de Steve McQueen, par exemple, qui boivent, jurent et désobéissent aux ordres (dans *Hell is for Heroes* et *The War Lover*).

de valeurs absolues, d'un Bien et d'un Mal sans *zone grise*²⁰. Le narrateur doute constamment de lui-même, de ses capacités et de sa légitimité, mais jamais il ne questionne les bonnes intentions des résistants, leur innocence. Jamais non plus il ne relativise les culpabilités historiques : rien ne vient combler ou même diminuer l'écart posé entre les soldats de la résistance et les agents de la SS, ou entre les habitants de Lidice assassinés et Reinhard Heydrich, également assassiné. Cette figure du mal ne présente donc pas de réversibilité : la frontière entre le mal et le bien ne présente aucune porosité, la substitution des figures est impossible²¹.

Nous l'avons dit, le narrateur réfrène son penchant pour l'amertume et la dérision lorsqu'il parle des résistants. Ses sarcasmes ne visent que lui-même, ou sinon Heydrich et sa légende. Il destitue le bourreau de son prestige et ridiculise l'idéologie à laquelle il adhère. Mais les résistants, eux, ne sont nullement ridiculisés dans leurs certitudes, dans leurs élans patriotiques et dans leur foi en un monde meilleur. Au contraire, le narrateur s'efforce de désamorcer chez le lecteur toute réaction de rejet, d'ironie ou de scepticisme envers ses héros, notamment lors des scènes d'action.

Le spectacle de l'histoire

Les actes de bravoure des résistants décrits dans *HHhH* peuvent sembler tirés d'un film à effets spéciaux ou d'un roman d'aventure. L'assaut de l'église de Prague est particulièrement invraisemblable : «Il est midi, il a fallu près de huit heures aux huit cents SS pour venir à bout de sept hommes». (*HHhH*, 430) On dirait un scénario de *Rambo* à un contre cent, alors qu'il s'agit de l'histoire, avec ce qu'elle peut *en elle-même* comporter de spectacle, de fantastique, d'incroyable.

Un homme poursuivi échappe de justesse à la mort en réussissant à tourner le coin d'une rue à la seconde où un coup de feu allait l'atteindre... La fuite de Gabčík est un fait historique, mais à vouloir le représenter, l'écrivain risque que le cliché s'impose à l'image. Il risque que le lecteur ne puisse lire ce passage sans visualiser ce qu'il a vu à répétition au cinéma, sans discerner les traits d'une vedette, sans entendre la musique entraînante de son film d'action préféré. Le risque est que l'association entre les gestes posés par Gabčík et Kubiš et un produit de la culture de masse discrédite la scène, la destitue de son statut historique, de son authenticité.

20 La fameuse zone grise de Primo Levi se situe entre les prisonniers du camp, privilégiés ou non, tous victimes mais pas tous innocents. J'emploie cette expression ici parce que cette zone grise a récemment été déplacée entre les victimes et leurs bourreaux nazis, notamment par certains critiques de Littell, mais on aurait tort d'attribuer à Levi ce brouillage : «[J]e sais que les assassins ont existé [...] et que les confondre avec leurs victimes est une maladie morale ou une coquetterie esthétique ou un signe sinistre de complicité [...]» (Primo Levi, *Les Naufragés et les Rescapés*, Paris, Gallimard, 1989 [1986], p. 48).

21 Dominique Rabaté parle de cette réversibilité comme d'une perméabilité qui rend possible la métamorphose, la substitution du héros et du vilain, du policier et du tueur, du combattant et de ce qu'il combat : «Les deux côtés de la Force [dans *La Guerre des étoiles*], s'ils sont opposés fondamentalement, sont perméables, et le héros peut à tout moment basculer. [...] c'est la réversibilité scandaleuse du bien et du mal qui se trouve exposée, leur indistinction inquiétante qui apparaît» (Dominique Rabaté, «L'abîme du banal. Réflexions sur le mal au xx^e siècle», *Modernités*, n° 29 : «Puissances du mal», 2009, p. 283).

De plus, chez les témoins et les spécialistes de la Shoah, la présence de ces scènes à grand déploiement peut éveiller le malaise, à tout le moins le soupçon, étant donné l'usage que les nazis en ont fait (créant ainsi une association entre régime totalitaire et démonstration de force)²².

Il nous apparaît plausible que, pour éviter cet effet de doute et de scepticisme, le narrateur tente de conditionner le regard que le lecteur va poser sur ces scènes, en soulignant la présence d'un *trop bien connu*, d'une usure dans la perception. Par exemple, quand l'arme de Gabčík s'enraye au moment tant attendu où il a la chance d'atteindre Heydrich, le narrateur décrit la scène en annonçant en quelque sorte au lecteur ce qu'il va en penser :

Donc la Sten ne tire pas. Et tout le monde reste figé de stupeur pendant de très longs dixièmes de secondes. Gabčík, Heydrich, Klein, Kubiš. *C'est tellement kitsch ! tellement western !* ces quatre hommes changés en statues de pierre, tous le regard braqué sur la Sten [...]. (HHbH, 346 ; nous soulignons)

De même, lorsqu'il s'agit de décrire ce qui se passe après l'explosion de la bombe : la poursuite dans les rues de Prague, les échanges de coups de feu, le narrateur inclut les références culturelles qui pourraient venir à l'esprit du lecteur :

Pendant ce temps, Gabčík court toujours. La cravate au vent, les cheveux décoiffés, on dirait Cary Grant dans *La Mort aux trousses* ou Belmondo dans *L'Homme de Rio*. Mais évidemment, Gabčík, même très bien entraîné, n'a pas l'endurance surnaturelle que l'acteur français affichera dans son rôle extravagant. (HHbH, 361-362)

On remarque l'emploi du futur : l'acteur affichera une endurance surnaturelle. La création du film de De Broca, dont se souvient peut-être le lecteur, est postérieure (1964) au fait historique (1942) que relate le livre récemment paru (2009) : le film a été produit après l'événement que le narrateur relate, mais bien des lecteurs découvrent l'histoire de Gabčík et Kubiš en 2009, après avoir vu et revu ces films. À propos du plan d'évasion des résistants, qui consiste à creuser un tunnel, le narrateur dit que c'est un plan « pré-hollywoodien » (HHbH, 423). En écrivant l'histoire de ces résistants, le narrateur pointe un original qui a été, depuis, imité. Il pointe un réel en soulignant ce qu'il est maintenant devenu pour le lecteur : du semblant.

Il y a là une tentative de défamiliarisation, au sens où l'affect attendu est tenu à distance de façon à provoquer une impression inédite²³. Mais le but n'est pas que le lecteur ne reconnaisse pas le connu, comme le veut le procédé de Chklovski, mais

22 On pense, entre autres, au spectacle déployé pour les nouveaux arrivants au camp, que Primo Levi qualifie de « mise en scène » (Primo Levi, *Les Naufragés et les Rescapés*, op. cit., p. 39).

23 On traduit par « défamiliarisation », « singularisation » ou « étrangement » le procédé d'*ostranenié* de Victor Chklovski. Ce formaliste russe prône un art qui libère la perception de l'automatisme (causé par la répétition de la reconnaissance) dans « L'art comme procédé ». Voir Victor Chklovski, « L'art comme procédé », dans Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 76-97. Ce procédé a été développé au théâtre par Bertolt Brecht.

à l'inverse, qu'il soit sans cesse confronté à sa reconnaissance. Systématiquement, le narrateur s'assure que le lecteur prend conscience de l'association qui se fait automatiquement (du moins, on le suppose) dans sa tête²⁴. Il avertit son lecteur : vous allez trouver que cela ressemble à un western. Or ce que tente de soutenir la narration de *HHhH*, c'est que ce qu'elle expose n'est pas un western justement, ni un roman de gare, mais l'histoire : l'histoire telle qu'elle peut comporter une série d'actions extraordinaires et telle qu'elle peut se retrouver *ensuite* banalisée dans un objet de la culture populaire. Le lecteur devrait donc retenir de ce cadrage que l'effet cathartique produit chez lui par ces scènes, qui est l'équivalent de l'effet d'une tonalité épique et dramatique, ne provient pas d'une tonalité, justement, mais des faits eux-mêmes. L'excitation du lecteur serait due à la trame événementielle, à un extraordinaire factuel, et non à une forme *ajoutée* pour procurer plus de plaisir au lecteur et faire de *HHhH* un livre plus accessible.

Un succès facile ?

Certes, *HHhH* a connu un succès commercial (55 000 exemplaires vendus dans les mois qui ont suivi la parution), et il est évident que ce texte offre un exutoire, des effets cathartiques liés aux scènes d'action qui tiennent le lecteur en haleine. Il y a une intrigue et des rebondissements, il y a du suspense même si le dénouement est connu (le lecteur a été prévenu que tous les résistants impliqués vont mourir), et, certes, quelque chose est *donné à voir* dans *HHhH*. Cette exposition évite scrupuleusement les corps des victimes pour se concentrer sur l'action des résistants, mais il reste qu'il y a dans ce récit des images fortes qui frappent l'imaginaire, des tableaux qui paraissent saisir un moment d'histoire et le restituer, *comme si on y était*. Ces aspects de l'œuvre concourent à un plaisir de lecture : on se retrouve donc avec une jouissance suscitée par la représentation d'un fait historique étroitement lié à la Shoah, avec tout ce que cela peut soulever comme questions éthiques²⁵. Nous croyons que ce plaisir indéniable lié à ce qui, dans l'œuvre, fait image, fait *scène*²⁶, participe d'autre chose que d'une simple technique de vente.

24 L'automatisme n'est pas évité, mais le lecteur prend conscience de son automatisme. En cela, la perception est ralentie, *alourdie*, et c'est ce qui rappelle les théories de la distanciation. Chez Chklovski, «[le procédé] consiste à obscurcir la forme, à augmenter la difficulté et la durée de la perception» (*ibid.*, p. 83).

25 Dans les récits des témoins, la jouissance est associée à l'opresseur. Le tortionnaire sadique, on le sait, s'abandonne à une jouissance que l'on devine immense. Dauzat souligne l'«abjection» de la parole du bourreau, ou de ce que les écrivains en font, qui est «de faire croire que cette jouissance appartient à tous, et que la générosité du bourreau est de nous la faire partager» (Pierre-Emmanuel Dauzat, *Holocauste ordinaire*, *op. cit.*, p. 90).

26 Dès 1961, dans les *Cahiers du cinéma*, Jacques Rivette dénonce une beauté qu'il juge déplacée dans le film *Kapo*, en soulignant que le jeu de la caméra avantage la pose du cadavre d'une déportée. Voir Jacques Rivette, «De l'abjection», *Cahiers du cinéma*, n° 120 (juin 1961), p. 54-55. Certes, les scènes les plus *plaisantes* de *HHhH* ne concernent pas les camps ni les massacres de civils, mais il reste que, dans ce livre, l'assassinat de Heydrich est posé en lien avec le sort des déportés (on suppose que la perte d'Heydrich a pu avoir un impact sur les *progrès* de la Solution finale). Le lecteur éprouve du plaisir à suivre le déroulement de cette scène incroyable, accroché qu'il est par le suspense comme par celui d'un bon roman policier, alors que *dans les faits*, tant de vies sont / étaient en jeu

Le narrateur de Binet ne cesse de manifester son désir d'être fidèle aux faits. Il endosse un devoir de mémoire du sacrifice fait par ces résistants et souhaite qu'on n'oublie jamais leurs exploits, relativement peu connus en Occident. Pour ce faire, il doit relater les événements, aussi rocambolesques soient-ils, sachant qu'ils *risquent* de divertir le lecteur. Le narrateur se présente, paradoxalement, en train de ne pas censurer son contenu (de peur qu'il évoque une forme connotée) et de maintenir ce qui, dans le fait historique, peut provoquer une jouissance du lecteur, et cela, dans une visée éthique.

Ainsi, Laurent Binet n'illustre pas l'événement historique de façon à le rendre plus séduisant pour le grand public, de façon à lui *donner* son air kitsch : il décrit un réel digne d'un scénario de film et démontre que ce réel historique peut prendre rétrospectivement des allures de *blockbuster* hollywoodien. L'insistance du texte sur le roman d'aventures et le cinéma souligne l'influence de la référence culturelle sur notre façon d'aborder la représentation de la violence, ce qui peut avoir un effet de mise à distance de l'ironie face à l'héroïsme guerrier : le lecteur prend conscience que cette association a quelque chose d'anachronique et est invité à ne pas juger du fait qui a inspiré une représentation par le statut de divertissement qu'a acquis cette représentation.

Il est probable que ce cadrage vise tout particulièrement l'intellectuel, le savant et le lecteur critique. Les lecteurs qui ont lu les témoins et leurs héritiers pourraient être dérangés par les scènes d'actions de *HHbH* ainsi que par les passages qui font l'éloge des résistants, lesquels paraissent emprunter à des registres qui ont été jugés non appropriés pour traiter des violences de masse, notamment la tonalité épique. (Le procédé serait plus efficace, selon nous, si le narrateur prenait plus régulièrement soin de distinguer son propos de celui des témoins²⁷.) De plus, les spécialistes du totalitarisme et, plus largement, du fanatisme seront sans doute davantage portés que les autres à regarder avec perplexité, voire avec inquiétude, ces personnages convaincus en prenant les armes de faire le bien dans l'absolu²⁸. C'est sans doute à eux que s'adressent en grande partie les remarques visant à suspendre le jugement porté sur ces personnages.

Or, si le livre a eu tant de succès, est-ce dire que la stratégie narrative a bien fonctionné, qu'elle a su anticiper les scrupules et apaiser les craintes? Ne serait-ce pas plutôt que, pour plusieurs lecteurs, ces scrupules sont maintenant dépassés? L'accueil enthousiaste réservé à ces héros puissants et convaincus pourrait ne pas être seulement le résultat d'une narration efficace, mais aussi un signe de la fin de l'emprise de la postmodernité sur la littérature longtemps encensée par la critique et embrassée par le lectorat français. En effet, le succès de *HHbH* peut aussi être associé à une baisse d'intérêt pour les figures plurielles et ambivalentes qui participerait d'un

27 *HHbH* ne fait pas l'histoire des camps mais celle de la résistance à Prague ; il raconte les exploits physiques de soldats surentraînés, armés et organisés. Les scrupules du narrateur, qui paraissent empruntés à la littérature de la Shoah, tendent à semer la confusion.

28 Rappelons qu'Hitler et Mussolini furent d'abord vus comme des héros nécessaires, des sauveurs du peuple. On peut difficilement considérer la ferveur patriotique ou religieuse sans songer aux excès et aux dérives des nationalismes du xx^e siècle, surtout lorsque cette ferveur prend les traits du guerrier vengeur.

processus plus large de retour en force d'un certain manichéisme, accéléré depuis le 11 septembre 2001 et qui semble vouloir marquer ce début de siècle.

Une limite au fantasme de métamorphose

La pensée des Lumières avait produit son fantasme de l'individu «un», indivisible, qui s'était incarné, en littérature, dans les personnages typés. Au tournant du xx^e siècle, la clinique freudienne découvrit de l'autre en soi, une multiplicité au sein d'un même esprit : des désirs contradictoires s'affrontent dans un psychisme composé de plusieurs instances ; le *moi* n'est que l'une d'entre elles et constitue en lui-même un amas hétérogène.

[C]e que dit Freud en mille, en deux mille endroits de ses écrits, que le moi est la somme des identifications du sujet, avec tout ce que cela peut comporter de radicalement contingent. Si vous me permettez de l'imager, le moi est comme la superposition des différents manteaux empruntés à ce que j'appellerai le bric-à-brac de son magasin d'accessoires²⁹.

Le sujet divisé de la psychanalyse, devenu lieu commun, a fortement impressionné l'imaginaire collectif au cours du xx^e siècle, et de nouveaux fantasmes identitaires ont influencé l'élaboration du personnage littéraire, surtout en France (après Lacan) où plusieurs œuvres mettent en place une altérité à soi, une subjectivité tout en mouvance.

Lacan disait certes qu'il valait mieux ne pas trop adhérer à l'image de soi, ne pas trop *se croire*, mais à l'autre bout du spectre, on rencontre le fantasme (souvent lié à une structure hystérique) de ne pas avoir de *moi* du tout, de n'être limité par aucun trait identitaire, par aucune structure. Si au xix^e siècle on pouvait craindre la possibilité d'une transformation (en la bête), au cours du xx^e siècle la métamorphose est devenue de plus en plus un état désirable, pour aboutir à la fin du siècle à un impératif de jouissance (le sujet est appelé à évoluer constamment), au culte de la sensation extrême et de l'expérience nouvelle. Ce fantasme de métamorphose, qui apparaît comme un aspect majeur de la postmodernité littéraire, s'appuie sur un renoncement à l'image de soi (illusoire mais constituante), à la fixité, au repère. Le rejet de l'autre en soi a cédé la place, dans plusieurs cas, au rejet du soi en soi. Des personnages³⁰, mais aussi parfois les auteurs eux-mêmes³¹, se déclarent libres d'être un autre, d'être tout autre, en raison d'une défaillance identitaire, le vide du *moi* ouvrant le sujet à l'altérité.

29 Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 214-215.

30 «On peut changer de peau à loisir ! De couleur ! Vive le caméléon ! Tenez, je me fais chinois sur l'heure ! apache ! norvégien ! patagon ! Il suffit d'un tour de passe-passe ! Abracadabra !» (Patrick Modiano, *La Porte de l'étoile*, Paris, Gallimard, 1968, p. 32).

31 «[L]à où je suis, il y a comme une place vide. [...] [J]e suis toujours très libre parce que je n'existe pas [...] je n'ai pas de sentiment d'identité [...] il y a en nous toutes les virtualités» (propos de Nathalie Sarraute, recueillis par Simone Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, Tournai, La Renaissance du livre, 1999, p. 78-85).

Cette valorisation du vide *et* de la pluralité intérieurs a bien sûr influencé l'élaboration des figures du héros et des figures du mal. Le narrateur de *La Ronde de nuit* dit pouvoir alterner indéfiniment résistance et collaboration parce qu'il n'est personne : « Agent double? ou triple? Je ne savais plus qui j'étais. Mon lieutenant, JE N'EXISTE PAS³². » Puisqu'ils ne sont déterminés par aucun caractère, aucune essence, les personnages de Patrick Modiano peuvent tout aussi bien devenir résistants ou collaborateurs (« [Les garçons de mon espèce] On en fait des héros. Ou des salauds³³ »), seul le hasard et des circonstances hors du contrôle du personnage déterminent son statut : « Curieuse époque. Elle aura fait de moi un individu "peu reluisant". Indic, pillard, assassin peut-être. Je n'étais pas plus méchant qu'un autre. J'ai suivi le mouvement, voilà tout³⁴. » Plusieurs œuvres qui connurent le succès dans les dernières décennies du xx^e siècle proposent ces rapprochements de contraires, des réseaux d'équivalences entre les êtres. Duras : « Collaborateurs, les Fernandez. Et moi, deux ans après la guerre, membre du P.C.F. L'équivalence est absolue, définitive³⁵. » En France, mais aussi ailleurs (Witold Gombrowicz tourna en dérision les efforts du fier guerrier polonais, notamment dans *Trans-Atlantique*), les bons sentiments et le patriotisme du résistant devinrent objet de ridicule et le statut du traître fut relativisé : il devint un opportuniste pragmatique, trop lucide ou désillusionné pour vraiment adhérer à un camp. Si la victime ayant péri resta longtemps intouchable³⁶, celle ayant survécu fut représentée sans mérite et parfois sans innocence, comme dans *Le Sang du ciel* de Piotr Rawicz. Dans certains romans, les juifs traqués *glissèrent* même dans le rôle du bourreau, livrant d'autres juifs ou devenant carrément fascistes, comme à la fin de *La Porte de l'étoile* de Modiano. Dans cet imaginaire aux frontières perméables, l'envers est un revers et chacun peut se retourner comme un gant³⁷.

Nul doute que ce scepticisme postmoderne a permis de rétablir certains faits (tous n'avaient pas été des résistants héroïques) et de sortir de la simplification de l'après-guerre, des jugements rapides, des catégories fermées. Mais selon le mouvement de balancier que connaissent les régimes de pensée, le risque est d'aboutir à une autre simplification, assez répandue dans le discours populaire : tous

32 Patrick Modiano, *La Ronde de nuit*, Paris, Gallimard, 1969, p. 117.

33 *Ibid.*, p. 92.

34 *Ibid.*, p. 124.

35 Marguerite Duras, *L'Amant*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, p. 85.

36 Certains héritiers offrirent tout de même une vision désidéalisée de leurs morts, tel Danilo Kiš dans *Le Cirque de famille*, avec son personnage de père fou, ivrogne et fraudeur. Voir Danilo Kiš, *Le Cirque de famille*, Paris, Gallimard (L'Imaginaire), 1989.

37 Dominique Rabaté a bien cerné le phénomène en répertoriant les nombreux exemples culturels de métamorphose du héros en vilain : « L'horreur de la substitution se double de la fascination qu'éprouve le spectateur à voir le même personnage changer totalement de nature morale alors qu'il a la même apparence » (Dominique Rabaté, « L'abîme du banal. Réflexions sur le mal au xx^e siècle », *op. cit.*, p. 283). Il a également souligné la fascination qu'exerce chez le public l'idée d'une propagation du mal qui n'épargnerait désormais personne : « La culture du xx^e siècle voit partout reculer ou disparaître les lieux d'une innocence possible. [...] Le mal a colonisé tous les territoires, géographiques et psychiques. Il s'est répandu d'une manière telle qu'il est maintenant l'œuvre de n'importe qui, n'importe où » (*ibid.*, p. 286-287).

humains, tous coupables, ce qui revient à dire : tous responsables en tant qu'espèce mais innocents individuellement³⁸. On aurait tort d'attribuer à la psychanalyse cette vision dépolitisée, voire déshistoricisée des crimes de masse, qui peut certes être l'aboutissement d'un nouveau fantasme identitaire, mais pas la réalité de la clinique qui, pour une fois, n'est pas aussi pessimiste. La cure démontre bien que le sujet divisé n'échappe pas à la détermination, au cadre, à la limite : le psychisme connaît une structure. La psychanalyse n'affirme pas que nous sommes tous des bourreaux, mais que nous avons tous été *infans*, et si certains d'entre nous restent fixés ou régressent dans la violence infantile, ces phénomènes impliquent des structures psychiques particulières qui, bien que tout à fait humaines, n'ont rien d'ordinaire³⁹.

Comme plusieurs personnages qui connaissent présentement le succès, ceux de Binet échappent à toute métamorphose psychique. Ils ne profitent pas d'un vide identitaire qui leur procurerait la liberté d'une altérité à soi infinie : ils sont ce qu'ils sont et ne peuvent échapper à ce déterminisme. Certes, le narrateur de *HHhH* s'identifie aux héros et éprouve le désir de se fondre dans ses personnages, mais malgré ses efforts d'imagination, la frontière demeure infranchissable, l'autre reste autre : « Je ne suis pas Gabčík et je ne le serai jamais. » (*HHhH*, 413) Les personnages ne peuvent échanger leur place, tant ils sont définis par leurs actes, par des faits irréductibles qu'il est possible, dans *HHhH*, de juger : les souffrances du bourreau ne font pas de lui une victime et les héros ne deviennent pas des bourreaux, même quand ils assassinent. Le narrateur peut toujours rêver, jouer à osciller sur la ligne de démarcation, à brouiller les cartes le temps d'un fantasme, mais pour un temps seulement, car l'auteur a choisi de faire retomber les cloisons, empêchant toute substitution.

Les écrivains qui prirent la plume dans les années 1960 et 1970 pour écrire sur la Deuxième Guerre mondiale s'attaquaient à une représentation instituée. Perec voulait libérer le souvenir de la grande hache de l'Histoire, Modiano libérait la résistance du résistancialisme, Duras luttait contre une vision raciste des conflits, etc. Il s'agissait, par la multiplication des possibles, de déconstruire une certaine forme, dans l'espoir de dégager le réel des vernis qu'on lui avait ajouté, notamment des absolutions opportunistes et des condamnations radicales. Or, il apparaît que Laurent Binet essaie aussi de retrouver quelque chose derrière une *forme ajoutée* par la génération précédente, lorsqu'il va à contre-courant d'une vision postmoderne de l'être en créant des figures plus unidimensionnelles, lorsqu'il tente de reconstruire la part du fait qui pourrait avoir été atteinte par la déconstruction, par la remise

38 On peut voir dans cette innocence que s'octroie l'individu un détournement de la psychanalyse. Or si, selon Freud, tout sujet peut ignorer ce qu'il satisfait par ses actes, il n'empêche que certains sujets parviennent à renoncer à cette satisfaction alors que d'autres ne supportent pas de limite à leur jouissance. Les théories freudiennes ont permis de mieux *comprendre le mal*, de saisir les motivations humaines derrière des actions considérées inhumaines, mais elles n'ont pas pour autant déresponsabilisé le sujet de son propre psychisme : l'inconscient n'innocente personne.

39 Ou, comme le répète Jacques Lacan, « ne devient pas fou qui veut » (notamment dans Jacques Lacan, « Propos sur la causalité psychique », dans *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 176).

en question des savoirs. Assis de son côté de la bascule, l'auteur contemporain se confronte à son tour à la tâche de ressaisir le réel historique hors de sa prise en charge par une culture.

Références

- BENMUSSA, Simone, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, Tournai, La Renaissance du livre, 1999.
- BINET, Laurent, *HHbH*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2009.
- CHKLOVSKI, Victor, «L'art comme procédé», dans Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 76-97.
- DAUZAT, Pierre-Emmanuel, *Holocauste ordinaire*, Paris, Bayard, 2007.
- DURAS, Marguerite, *L'Amant*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.
- GLAUDES, Pierre et Dominique RABATÉ (dir.), *Modernités*, n° 29: «Puissances du mal», 2009.
- HUSSON, Édouard et Michel TERESTCHENKO, *Les Complaisantes*, Paris, Guibert, 2007.
- KERTÉSZ, Imre, *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*, Arles, Actes Sud, 1995 [1990].
- KIŠ, Danilo, *Le Cirque de famille*, Paris, Gallimard (L'Imaginaire), 1989.
- LACAN, Jacques, «Propos sur la causalité psychique», dans *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.
- , *Le Séminaire, livre II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 214-215.
- LACOSTE, Charlotte, *Séductions du bourreau*, Paris, Presses universitaires de France, 2010.
- LEVI, Primo, *Les Naufragés et les Rescapés*, Paris, Gallimard, 1989 [1986].
- MODIANO, Patrick, *La Porte de l'étoile*, Paris, Gallimard, 1968.
- , *La Ronde de nuit*, Paris, Gallimard, 1969.
- RABATÉ, Dominique, «L'abîme du banal. Réflexions sur le mal au xx^e siècle», *Modernités*, n° 29: «Puissances du mal», 2009, p. 279-303.
- RIVETTE, Jacques, «De l'abjection», *Cahiers du cinéma*, n° 120 (juin 1961), p. 54-55.
- ROUSSO, Henry, *Le Syndrome de Vichy*, Paris, Éditions du Seuil, 1990 [1987].
- SCHWARZ, Benjamin, «The Real War» [en ligne], *The Atlantic*, 1^{er} juin 2001 [<http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2001/06/the-real-war>].



Mireille Havet, une vie pour le (contre) exemple?

MARTHE COMPAIN

Mireille Havet, jeune poétesse prodige, commence très tôt sa carrière littéraire avec la publication d'une nouvelle fantastique, *La Maison dans l'œil du chat*, en décembre 1913. Elle est alors âgée de seulement quinze ans. Protégée d'Apollinaire, qui la surnomme affectueusement «ma petite poyétesse», amie de Cocteau, qui lui fait jouer le rôle de la Mort dans sa pièce *Orphée*, en juin 1926, elle se fait très vite une place dans les salons littéraires parisiens et publie d'autres poèmes, dont un recueil en 1917 préfacé par Colette. Au début des années 1920, elle se tourne vers la prose avec *Carnaval*, roman à clé salué par la critique et sélectionné pour le prix Goncourt. Elle tient également, en parallèle, un journal intime.

Cependant, très vite rattrapée par la vie parisienne — la «noce», ainsi qu'elle la nomme —, par son amour pour les femmes, dévorant et passionné, et par les drogues qui l'intoxiquent durablement, elle se replie peu à peu dans ses carnets et cesse toute publication, même si elle continue de rêver à une grande œuvre durable qui lui ramènerait le succès passé et lui procurerait la gloire à laquelle elle aspire tant. Elle fera d'ailleurs plusieurs tentatives, toutes infructueuses, d'écriture de romans, mais elle perdra les manuscrits lors de ses années d'errance, à la fin de sa vie, alors qu'elle conservera miraculeusement et précieusement son journal, qu'elle léguera à une amie intime.

Je dévore l'univers. [...] J'achète à crédit sur l'œuvre future, j'achète, j'achète. Tu ferais mieux de rester à lire, à écrire, de chercher à gagner ta vie, me dit-on! Insensés que vous êtes, ignorez-vous donc que chaque jour m'approche des cendres mortelles de la vieillesse, que ce temps de grâce est unique, que mon règne sera aussi court que le vôtre, que, dès trente ans peut-être, j'aurai perdu ce goût et cette hardiesse qui me donnent seuls l'insouciance de vivre, le désir de plaire, l'égoïsme du joueur, et une beauté plus passagère encore que les dons de l'âme. [...] Vivre! Vivre. Extraire de tout le maximum et plus encore. Ah! si vous saviez comme tout est rare, comme rien ne recommence, comme on ne rattrape rien¹.

1 Mireille Havet, *Journal 1919-1924*, Paris, Éditions Claire Paulhan (Tiré-à-part), 2005, p. 280-281. Désormais, les renvois à cette édition seront signalés, dans le corps du texte, par la seule mention J2, suivie du folio.

La jeune femme n'aura de cesse de se raconter dans son journal, de révéler son « âme », par tous les moyens en sa possession. Ainsi, donner à voir sa vie, et sa déchéance par la force des choses, est bien le projet, remplaçant celui du Grand Œuvre, de Mireille Havet. Pour autant, elle est bien consciente que son existence n'a rien d'un exemple, qu'elle tient plutôt du contre-exemple. En effet, si jusqu'à la fin du XIX^e siècle la finalité du journal intime des jeunes filles, tels ceux de Germaine de Staël et de Lucile Desmoulins, était d'abord l'édification de leur âme, avec la publication en 1887 de celui de Marie Bashkirtseff, notamment, la donne change. Mireille Havet, à la suite de cette dernière, se propose non seulement de livrer son âme, ses combats et ses échecs, mais également de les faire connaître et craindre aux jeunes filles qui viendront après elle. L'édification de leur âme en sera facilitée. Ainsi est envisagé *L'Enfer préventif* dont elle parle dans son journal, qui pourrait devenir un roman, rédigé à partir de certaines notes des carnets. « Je voudrais réunir toutes mes notes en livre nommé *L'Enfer préventif*. » (J2, 119)

Le but de l'édification est donc ici quelque peu détourné. Mireille Havet, considérant que pour elle le mal est fait et ne peut être réparé, souhaite faire profiter les autres de son expérience, non pour se réhabiliter, mais pour l'ériger en contre-exemple. Le témoignage et la volonté de transmettre sont un des moteurs de l'écriture de son journal intime. Elle refuse que sa vie différente disparaisse avec elle et souhaite laisser une trace :

Maintenant que je suis plus calme et que mon orage s'est dissipé peu à peu comme celui de la mer qui m'en a donné l'exemple, je consigne simplement ces faits qui me regardent et sont, je crois, sans précédent dans les annales de l'amour².

Alors que Virginia Woolf, elle aussi coutumière de l'écriture intime (elle tiendra en effet un journal tout au long de sa vie), ironise sur « l'occupation innocente » qui consiste à se raconter par écrit, ainsi qu'elle est considérée en général, cette démarche littéraire s'avère plus tendancieuse qu'elle n'y paraît au premier abord dans le cas de Mireille Havet. Car l'enfer qu'elle vit et qu'elle décrit avec force détails dans son journal peut également s'envisager sous un autre angle. Certes, la diariste déplore l'effet de sa dépravation sur sa vie et son travail³, mais elle l'aime également profondément et sait lui rendre justice par la force de ses mots. La victime fait, en même temps que leur procès, l'apologie de ses bourreaux et de son mode de vie. Mireille Havet, son existence sulfureuse en témoigne — elle est lesbienne et ne se

2 Mireille Havet, *Journal 1924-1927*, Paris, Éditions Claire Paulhan (Tiré-à-part), 2008, p. 115 (désormais J3, suivi du folio).

3 Le mythe romantique du poète maudit se voit ressuscité dans toute sa force chez la jeune diariste. Pour vivre selon le poète que l'on sent en soi, doit-on tout abandonner, « exprimer le dernier suc de la vie », quitte à renoncer à l'écriture, et par là même pervertir le concept même de poésie, puisque la poésie dans ce contexte ne peut pas exister ?

prive pas d'en faire étalage, toxicomane, sans le sou —, cultive un goût prononcé pour le scandale⁴.

La jeune femme ne dissimule ni aux autres ni à elle-même sa personnalité extrême: «Je suis plus orageuse que l'orage, plus sensuelle qu'un char lunaire, plus méchante et brûlante que Satan» (*J2*, 117), écrit-elle en 1920 dans un moment d'exaltation négative. Elle assume cette part d'elle-même et la revendique. La diariste se doit de jongler avec les deux côtés opposés de son caractère. Si une partie d'elle-même recherche et aime le calme et le travail, l'autre souhaite l'inverse exactement. Comment vivre avec cette ambivalence, et comment la présenter aux autres? La génération qui avait vingt ans lors de la Première Guerre mondiale, à laquelle elle appartient, favorise cette posture. Puisque plus rien ne sera comme avant, puisque les consciences ont été dévastées, pourquoi endiguer le flot de la violence contenue dans son âme, pourquoi l'occulter et essayer de l'apaiser par tous les moyens? La génération de Mireille Havet, du fait de la guerre d'abord, mais également de l'époque, les années 1920, et des mentalités en mouvement⁵, parvient peu à peu à s'extirper du carcan dans lequel elle se trouvait prise jusqu'alors.

La vie de la jeune femme est représentative de cet élan de libération né avec la fin de la guerre. Havet assume pleinement non seulement une sexualité hors norme et réprouvée, mais également une âme torturée et encline à la brutalité. Tout au long du journal, la diariste en donne un témoignage sans équivoque⁶. La liberté que s'est octroyée cette nouvelle génération permet donc l'avènement d'un nouveau type, ou plus exactement la révélation de ce qu'il fallait jusqu'alors cacher. Cependant, Mireille Havet se trouve mise à l'écart, comme ses compagnons d'infortune, eux aussi durement marqués par la guerre. «Vous ne ressemblez à plus rien d'humain», lui assène un jour une de ses conquêtes, Marcelle Chaumeix,

4 Mireille Havet ne cesse de clamer son «amour du scandale et du paradoxe» (Cf. Mireille Havet, *Journal 1918-1919*, Paris, Éditions Claire Paulhan [Tiré-à-part], 2003, p. 161; désormais *J1*, suivi du folio).

5 Les années 1920 sont propices à l'émergence de femmes qui n'ont plus envie de se cacher et qui affichent ouvertement leur sexualité. En effet, la société bouleversée voit s'épanouir un certain nombre de nouveaux phénomènes provoqués par un changement dans les mentalités: «La façon dont les femmes de Paris enregistrent maintenant un autre regard de femme est chose bien curieuse. La plupart comprennent et répondent par un étrange sourire. D'autres se retournent, choquées.» (*J1*, 147) Cette génération se trouve liée dans une pulsion d'émancipation des femmes, passant donc par la libération de certaines mœurs, et dans la volonté d'assumer et de revendiquer certains aspects de leur vie, autrefois tabous. Ainsi la mode «garçonne», qui se développe dans cette décennie.

6 Elle écrit déjà en 1919: «J'étrille ma jeunesse pour mon amie qui va revenir dans quinze jours et que je veux attendre comme on se prépare pour une longue sournoise retraite à la puérile et enrubannée première communion, que je veux attendre, comme seul, à vingt ans, on peut attendre l'amour, dans le moite, grisant, délirant printemps de Paris, afin de commencer une belle page de tendresse, à rebours de la morale chrétienne mais fraternellement liée à la ville de Lesbos.» (*J1*, 109) Elle ne reviendra jamais — sauf à la toute fin de sa vie, dans un accès de mysticisme visant à sauver son âme — sur cette manière d'envisager sa vie. Encore en 1926, elle écrit: «J'ai vécu comme j'en avais envie, sans jamais me contraindre. J'ai fait bien des sottises et perdu beaucoup de temps, mais ce n'est plus par raison, ni pour me réhabiliter aux yeux vraiment trop myopes du monde, que depuis un an j'ai modifié ma vie [...]» (*J3*, 161-162)

dite Bobby (*J2*, 385). Ce décalage entre la jeune femme et l'image qu'elle devrait renvoyer effraie mais fascine en même temps Mireille Havet. Si par moments elle n'a plus rien d'humain, tout entière habitée par le démon, par le monstre, elle ne cherche pas à le contenir, mais au contraire à explorer toutes ses facettes, et par là même à se décrire avec le plus de précision possible : « Ai-je un cœur de pierre? Suis-je un monstre? Je ne plaide pas pour moi, je raconte, car on m'a tellement dit que j'étais différente des autres et scandaleuse. Évidemment, contre la tradition je me rebelle. » (*J2*, 388)

Ainsi, la diariste dénonce clairement les faiblesses de son caractère, qui la pousse à se croire si différente des autres. Elle cite ses « plus graves défauts d'intolérance et d'orgueil » (*J3*, 249). Le juge qu'elle incarne pour elle-même est le plus dur de tous, et le plus intransigeant : « C'est ainsi que ne suis pas charitable et que je juge mes erreurs avec une amertume terrible, inexorable, qui suicide l'être en moi que j'aurais dû devenir. » (*J2*, 112) Son regard sans complaisance dresse la liste des travers de son âme.

Un géant seul pourrait avoir des entrailles aussi vides que les miennes et, en même temps, cette cruauté. Oui, je suis cruelle, dure, égoïste. Je brise, je marche quand même sur des visages qui crient au secours. Mon talon déchire un peu plus la bouche du supplicié. Je n'écoute personne, mère, je passe sur toi.

Amour fidèle, je te laboure le ventre. Je t'enseigne la douleur.

À toi de marcher sur les faibles.

Je suis un monstre, un minotaure, j'ai faim! [...] Toute vie humaine en travers sera comme une haie, saccagée. Il faut que j'aille en avant! Il faut que je vous éclaire. Il faut que je crée avec mon sang, avec la tempête, avec le courage.

Conquérant! une armée meurt derrière toi.

L'histoire ne gardera que ton nom de boucher. (*J2*, 268-269)

La disproportion de ses désirs — elle écrit à ce propos : « ma faim de l'univers est [...] tellement disproportionnée » (*J2*, 268) — entraîne chez elle des comportements eux aussi déséquilibrés. Du monstre, Mireille Havet passe ainsi au géant, autre figure inhumaine, puis au minotaure. L'image de la bête féroce, sans conscience et que rien ne peut arrêter est développée à loisir⁷. « J'étais comme une bête enragée. L'intelligence, l'éducation ne sont d'aucun secours. Autant discuter avec la foudre et le feu. J'étais un animal dangereux et sourd à la logique humaine, et dont on ne se débarrasse qu'en l'abattant. » (*J3*, 122) Elle va jusqu'à convoquer le diable. La bête monstrueuse qu'elle incarne finit par être diabolique et par évoquer l'image de Satan. L'enfer vers lequel la diariste plonge inexorablement semble bien mérité, selon elle, puisqu'elle-même se trouve être un disciple du diable (« [A]h! tu as raison de sauter Satan, tu as raison de sauter sur la plage, car tu as devant toi une âme damnée, une âme qui t'appartient. Ton enfer sera ma délivrance » [*J2*, 133]) et

7 Le recours aux images pour se décrire et dépeindre son âme est un procédé récurrent dans son journal. Le masque, Arlequin, Narcisse, le monstre, le pantin, sont autant de figures peuplant l'œuvre et l'âme de Mireille Havet.

qu'elle vit, toujours selon ses propres termes, en enfer: «Ma vie est un enfer! Je le répète, je vis en enfer!¹⁸»

Cette âme damnée que Mireille Havet sent en elle et qu'elle ne peut ni maîtriser ni apprivoiser — le monstre, comme elle aime se décrire — ne naît pourtant pas de ses actions criminelles. En effet, si elle vit selon ses envies et sa nature, elle ne commet ni exactions ni délit. Le monstre incarné n'est coupable que par les opinions et la vie de la jeune femme, mais cela suffit à la diariste pour se sentir mise au ban de la société et répudiée. La différence entre les autres et elle-même, bien qu'assumée, ne lui permet pas de sortir de ces images obsessionnelles du monstre et du diable, qui semblent ancrées profondément dans son esprit; elle ne peut tout à fait rejeter le système de valeurs qui la condamne fermement. Tout en endossant volontairement le rôle de la jeune femme dépravée, elle s'en trouve malheureuse et torturée, encore une fois écartelée entre ce qu'elle est et ce qu'elle voudrait être. Mireille Havet se trouve ainsi déchirée entre une posture de défi, affichant clairement qui elle est et l'assumant, et la honte qu'elle ressent en se rappelant la loi des hommes qui l'entourent. Tour à tour, elle passera de l'ostentation aux artifices pour cacher son tourment, notamment des «airs dégagés et un cynisme apparent» (J3, 134).

Concernant son homosexualité, Mireille Havet procède de la même manière et ne tolère, encore une fois, aucun compromis. Si elle se décrit comme «dénudée de sens moral» (J2, 67), bien au contraire ce sens moral qu'elle a fortement ancré en elle lui permet de dépasser certaines limites et d'enfreindre certains tabous: non seulement elle ne souhaite pas cacher ses amours et ses mœurs à la société, mais plus encore, elle cherche à les mettre en lumière. Ce qu'elle est n'est pas honteux, elle en est certaine, et le montrer est presque d'un plaisir ostentatoire pour elle. Sans en faire un combat militant au sens propre du mot, Mireille Havet n'a de cesse de montrer qu'elle n'a pas de goût pour les hommes, et que ce sont les femmes au contraire qui l'attirent.

Bousculant les idées reçues, la jeune femme et son amie Marcelle Garros, bien qu'hésitante au début de leur relation, ne dissimulent pas la relation particulière qui les unit: «Marcelle! Combien l'amour avec cette exquise jeune femme, durant notre voyage où elle affichait vraiment un peu trop notre scandaleuse liaison et notre accablant bonheur de jeunesse, ne me donna-t-il pas de joies vaniteuses?» (J2, 109) Elle répète ainsi: «[L]a vie que j'aimais était un scandale auquel soi-même on ne résiste pas» (J2, 353), puis à nouveau dans la note suivante: «La vie que j'aimais était un scandale, auquel on ne résiste pas. [...] Oui, en effet, j'aime ce fruit-là... Tout le monde vous devine.» (J2, 353). Pour autant, même si la société française amorce un changement au sortir de la guerre et que les femmes osent afficher ouvertement certains de leurs penchants, la réprobation publique n'en demeure pas moins forte. Mireille Havet, lors d'un séjour à Amboise, note ceci:

[I]ci, nous sommes des maudits, des enchanteurs. Les demeures restent closes.
On nous regarde dans l'embrasure. L'anathème est jeté tandis que, déjà charmés,

prêts à entrer, nous découvrons, dans un amalgame de meubles splendides, de tapisseries, de dorures, un affreux visage qui nous hait. (J2, 329)

Des tabous tombent, mais ceux qui les enfreignent se heurtent toujours aux normes. Il en va ainsi pour Mireille Havet, dont la révolte est forte et assumée, ne se rebelle que par nécessité. Elle qui aimerait tellement être acceptée et aimée se trouve rejetée par la société, injustement selon elle. Exclue, malmenée, stigmatisée, elle n'a pas d'autre choix que de faire entendre sa voix, à contre-courant de la morale :

Faire vouloir vivre les gens normaux avec les anormaux, quelle erreur! [...] Nous sommes une race à part. Les parias du monde. Un à un se reforme notre famille, et de tous les milieux, et de tous les pays peuvent nous venir des frères. [...] ils nous traitent de fous. En quoi sommes-nous cependant plus fous qu'eux? Leur vie normale m'apparaît à moi comme le comble de la folie. Changeons de vie et nous ne pouvons plus vivre. (J2, 55-56)

La diariste, cependant, semble tout de même y prendre un plaisir particulier. La subversion et le scandale ne lui font pas peur, ils l'attirent même. L'acceptation de son homosexualité passe aussi par-là, explique-t-elle.

La désapprobation et le scandale ne faisaient, au contraire, que fouetter d'un nouveau désir mon cœur et ma chair pervertie. J'aimais décevoir, et j'aimais me sentir finalement abandonnée de ceux qui avaient aimé ma jeunesse. (J2, 102)

Alors qu'elle n'a pas encore connu de liaison durable, elle écrit déjà, impatiente, comparant dans l'idée de choquer un rite religieux et ses relations jugées contre nature :

J'étrille ma jeunesse pour mon amie qui va revenir dans quinze jours et que je veux attendre comme on se prépare pour une longue sournoise retraite à la puérile et enrubannée première communion, que je veux attendre, comme seul, à vingt ans, on peut attendre l'amour, dans le moite, grisant, délirant printemps de Paris, afin de commencer une belle page de tendresse, à rebours de la morale chrétienne mais fraternellement liée à la ville de Lesbos. (J1, 109)

La jeune femme ne peut s'empêcher de montrer, de donner à voir ce qu'elle est et ce qu'elle fait, sans aucune honte et même avec ostentation. À quoi servirait de cacher ce qui la rend heureuse, et qu'elle sent le plus légitime dans sa vie? Surtout si, en faisant montre de ce qui devrait rester normalement caché, et du domaine du privé, elle éprouve un plaisir presque sadique. Elle ne cesse d'écrire dans son journal son goût pour le «scandale», pour le «tout petit scandale» (J1, 117) provoqué par un geste de courtoisie normalement réservé aux hommes. Son plaisir dans la subversion passe ainsi par ces actes légers mais forts de sens. «Ce soir-là, il est vrai, je la désirais à périr, prête à tous les scandales, ayant envie de la caresser et de la dévêtir en public.» (J2, 47)

Il ne fait également aucun doute que dans la société que fréquente Mireille Havet, tous connaissent son homosexualité. Elle en fait encore une fois étalage avec fierté, même si ses gestes ne sont pas toujours reçus comme elle le souhaiterait :

Quant au vice, il s'agirait d'en limiter tous les dérivés verbaux et qualificatifs qui, dans la conversation et le colportage mondain, finissent par être trop facilement employés et sont, par la hâte et la légèreté avec lesquelles on nous octroie certains penchants vicieux ou habitudes analogues, bien plus nuisibles à l'intéressé que le fameux vice, réel ou non, dont, soi-disant pour son bien et sa gouverne, on l'accable dans son dos. (*J3*, 202)

Que lui importe, finalement? Il lui est aussi impossible de changer d'attitude que de changer de sexualité. Pour une fois, et une fois seulement, son personnage public⁹ est en adéquation avec son moi intérieur. Elle confesse :

Impossible de m'astreindre, ni de me donner pour ce que je ne suis pas, je suis rebelle et fais vite craquer l'enceinte. [...] Maintenant, par la brèche ouverte, par le carreau que je viens de crever, l'air libre, l'air vindicatif, qui met au cœur toutes les audaces et toutes les joies, passe, chargé de vent, d'étoiles, d'espace! (*J2*, 377)

Elle conclut ainsi, usant de sa plus chère opposition, associant le poète et l'inverti, tous les deux rejetés et condamnés par la pensée bourgeoise, décrite précédemment, inamovible :

Les bourgeois et les poètes...
Nous errons dans les compromis.
C'est une vieille aventure...
Notre amour sera détruit tôt ou tard. (*J3*, 136)

Exclu par la morale, le poète lesbien s'exile de son plein gré vers un autre monde, «ce continent d'été où il n'y a plus de famille, de devoir, de coutume, de respect, de religion» (*J2*, 293), dans lequel la jeune femme n'aura plus besoin d'user de provocation.

Aucune réconciliation n'est donc possible, quels que soient les efforts consentis par la diariste. Celle-ci aime passionnément l'odeur de soufre entourant son personnage. Cette passion pour les femmes, si forte qu'elle ne souhaite pas la compromettre en la cachant, en la salissant par une honte qu'elle n'éprouve pas, la fait appartenir à un ordre moral autre, à une autre «Patrie» (*J3*, 135).

L'Enfer préventif s'incarne finalement dans son *Journal*, qui devient tout entier le récit d'une chute contemplée — avec une inflexion marquée à partir des années 1926-1927 — souvent avec douleur, mais parfois avec une fierté rageuse. Tant pis, alors, si la renommée ne lui vient pas d'une œuvre jugée majeure ; son seul salut littéraire, elle en est bien consciente tandis que tout s'écroule autour d'elle, ne viendra que du journal. En cela, elle semble avoir eu raison, et c'est bien ce personnage hors du commun à l'écriture terriblement contemporaine et à la déchéance tragique qui fascine et intéresse aujourd'hui, quelque cent ans plus tard. En témoignent la publication des carnets par Claire Paulhan, les différentes pièces de théâtre qui

9 Mireille Havet décrit ainsi son personnage public : «[J]'ai choisi entre beaucoup de rôles, le plus équivoque, et Marcelle me reproche souvent que mon costume s'en ressente ! Mais c'est encore un reste de toute première jeunesse, ce besoin de revêtir les signes d'un vice.» (*J2*, 226) Ce rôle consiste à se présenter «comme un numéro de foire» (*J1*, 65).

relatent sa vie¹⁰, et même une citation en exergue de l'album sorti en février 2013, *Black City Parade*, du célèbre groupe de rock Indochine.

Ainsi, Virginia Woolf avait-elle peut-être raison quand elle proclamait avec humour et ironie : «[S]i vous voulez être sûr qu'on fêtera votre anniversaire dans trois cents ans, le mieux est sans aucun doute de tenir un journal intime¹¹.» Ainsi, grâce à son journal intime, Mireille Havet sort à nouveau de l'ombre, un siècle après avoir entrepris la rédaction de ses carnets intimes. Retrouvés par hasard par les descendants de l'amie à qui la diariste les a légués, redécouverts, lus et enfin publiés, peuvent-ils s'avérer, maintenant qu'ils ont acquis une certaine renommée, être le «grand œuvre» tant attendu par la jeune femme qui rêvait de poésie et de gloire lointaine?

10 La première, *Je serai abracadabrante jusqu'au bout*, d'après le Journal de Mireille Havet, avec Margot Abascal et mise en scène de Gabriel Garran, a été créée en septembre 2013 au Théâtre de l'arbre, à Montreuil. Une deuxième est en préparation.

11 Virginia Woolf, «Flâneries autour de l'ego d'Evelyn», *Le Commun des lecteurs* [*The Common Reader*], traduction de Céline Candiard, Paris, L'Arche (Tête-à-tête), 2004, p. 100.

Références

HAVET, Mireille, *Journal 1918-1919*, Paris, Éditions Claire Paulhan (Tiré-à-part), 2003.

———, *Journal 1919-1924*, Paris, Éditions Claire Paulhan (Tiré-à-part), 2005.

———, *Journal 1924-1927*, Paris, Éditions Claire Paulhan (Tiré-à-part), 2008.

———, *Journal 1927-1928*, Paris, Éditions Claire Paulhan (Tiré-à-part), 2010.

WOOLF, Virginia, «Flâneries autour de l'ego d'Evelyn», *Le Commun des lecteurs* [*The Common Reader*], traduction de Céline Candiard, Paris, L'Arche (Tête-à-tête), 2004, p. 100-101.



Vénus endeuillée à la Renaissance

BRIGITTE ROUSSEL

Cette étude propose de comparer, pour éclairer leurs points d'articulation symboliques et métaphoriques, trois poèmes de deuil du xvi^e siècle mettant en scène le deuil de Vénus à la mort d'Adonis: *Déploration de Vénus sur la mort du bel Adonis* de Mellin de Saint-Gelais (1545), *Conde Claros de Adonis* de Pernette du Guillet (1545) et *L'Adonis de Théocrite d'après la chanson de Mellin de Saint-Gelais*, écrit en latin par Jean Salmon Macrin, qui parut en 1550¹. Méditer sur ces trois textes à la lumière d'une approche thanatogénétique² permet de voir que, lorsque la poésie du deuil réinscrit les mythes fondateurs, elle éclaire singulièrement les rapports féminin/masculin. En particulier, l'exploration du rapport étroit entre la naissance et la mort, jugé essentiel par la thanatogenèse³, approche théorique

-
- 1 L'excellent article de Perrine Galand-Hallyn, informé par une histoire littéraire érudite qui inclut les auteurs italiens, fait un bilan critique en offrant une analyse interne détaillée de ces trois poèmes. La base de la comparaison porte sur les effets de miroir et d'invention dus au jeu d'imitation et d'émulation alors très à la mode entre les trois poètes et leurs non moins illustres prédécesseurs. Voir Perrine Galand-Hallyn, «Le latin à la rescousse du français: trois humanistes autour de Vénus explorée», dans Gérard Defaux (dir.), *Lyon et l'illustration de la langue française à la Renaissance*, Lyon, ENS Éditions, 2003, p. 309-343.
 - 2 Dans son livre *La Vision et l'Énigme*, Gérard Bucher explique: «À un certain stade d'évolution et de maturation psycho-affective du pré-homme, une "évidence" bouleversante, imperceptible jusque-là, s'imposa: la "vision" de la corruption horrible de la dépouille du congénère reconnu comme autre-moi-même anéanti [...]. L'arrachant à ses conditions de vie antérieures, une commotion violente le submergea, le projeta hors de lui-même et l'obligea à surmonter une situation dramatique totalement inédite» (Gérard Bucher, *La Vision et l'Énigme*, Paris, Éditions du Cerf, 1989, p. 25-26). Pour Bucher, en accord avec Merleau-Ponty dont il cite *Le Visible et l'Invisible* (Paris, Gallimard, 1964), le second versant de l'expérience transcendante de la mort est la «compréhension requise», ou l'émergence du sens pour que les rituels funéraires et le sens du sacré par opposition au profane se développent (Gérard Bucher, *La Vision et l'Énigme*, op. cit., p. 27).
 - 3 Dans son livre *La Femme et la Mort. De l'anthropologie à la littérature* (Villeneuve d'Asq, Presses universitaires du Septentrion, 1998), Anne-Laure Bucher-Chapelat écrit: «La naissance est non seulement un événement aussi traumatique et paradoxal que la mort mais il ne peut y avoir de "vision" de la mort sans une pré-vision du naître [...]. L'autre-moi-même mort se dévoile non seulement comme vision terrifiante du cadavre en décomposition mais aussi... comme ravissement: beauté transcendante de l'immortalité... le mythe comme "parole" de l'origine dit l'impossibilité de séparer le naissant et le mourant; il dit la persistance insurmontable du paradoxe et l'impossibilité de faire le récit de l'origine» (Anne-Laure Bucher-Chapelat, *La Femme et la Mort. De l'anthropologie à la littérature*, Villeneuve d'Asq, Presses universitaires du Septentrion, 1998, p. 19-20).

aux confins de la littérature, de la philosophie, de l'histoire, de la psychologie et de l'anthropologie, révélera que le langage généré par chacun de ces poèmes privilégie une symbolique mythique particulière qui rend compte de registres référentiels différents. Il s'agit d'éclairer les points d'articulation symboliques (par les mythes) et métaphoriques (par la référence à l'écriture) de ces trois poèmes afin de rejoindre les axes d'analyse développés par les études sur le genre, mais en partant du monde archaïque pour remonter vers la modernité, plutôt qu'en partant de théories contemporaines. Ce faisant, la thanatogenèse permet de reprendre la question du féminin sans enfermer celui-ci dans l'essentialisme et, dans cette optique, fait les postulats suivants : premièrement, l'association historique du féminin à la négativité, au mythe et à la mort doit être questionnée afin de dépasser le dualisme féminin/masculin essentialiste ; deuxièmement, le mythe (*mythos*) est inséparable du discours (*logos*), que ce dernier soit *logos* rationnel ou *logos* poétique ; troisièmement, la mort peut être mise en rapport avec le féminin et l'origine du langage⁴.

L'héritage poétique de l'amour et de la mort

L'expression du deuil accompagnée de réminiscences lumineuses de l'expérience amoureuse, un *topos* universel et intemporel déjà largement travaillé par les auteurs de la *fin'amor* médiévale, prend à la Renaissance une ampleur nouvelle par l'entremise de la poésie. Le *Canzoniere* de Pétrarque, reconnu par la critique littéraire comme un « livre de fondation » qui « accueille tous les courants médiévaux novateurs et qui chemine aux confins de la psychologie et de la philosophie de l'existence », devient au xvi^e siècle un *exemplum* incontournable grâce aux sonnets et chansons de Pietro Bembo, l'un des premiers imitateurs de Pétrarque, épris de néo-platonisme ficinien, très en vogue dans la première moitié du siècle⁵. Ayant influencé les poètes du *Rinascimento* italien au xv^e siècle et ceux de la Renaissance française au xvi^e, ce *Canzoniere* est pétri d'images et de métaphores qui oscillent constamment entre la vie et la mort, la souffrance et la joie, et qui seront reprises

4 Anne-Laure Bucher-Chapelat explique l'importance fondamentale de ces trois notions. Premièrement, les études sur le genre des années 1980 et 1990 ont largement contribué à invalider cette association de la féminité avec la nature par opposition à la culture, au mythe par opposition au discours rationnel, à la négativité par opposition à la positivité du sujet pensant, notamment en ce qui concerne la production littéraire de l'Ancien Régime. Parfois, s'étant réclamées d'une différence radicale avec le masculin et de cette négativité opposée au *logos* rationnel afin de ne plus être « contaminées », certaines théories féministes ont imaginé l'invention d'une autre parole, libérée, fluide et mieux appropriée pour exprimer les valeurs de la féminité. Deuxièmement, le mythe est progressivement réintroduit dans la pensée à partir du xix^e siècle, alors que *mythos* et *logos* avaient été séparés depuis les origines grecques de la pensée. Troisièmement, la mort, associée historiquement au non-être par la métaphore de la gestation maternelle, du creux insignifiant, est occultée par le discours philosophique pour valoriser la primauté du *logos* rationnel sur l'incompréhensibilité et l'horreur que représente le phénomène de la mort pour les humains, qui est aussi paradoxalement celui de la naissance ou de la renaissance. Voir Anne-Laure Bucher-Chapelat, *La Femme et la Mort. De l'anthropologie à la littérature*, op. cit., p. 5-16.

5 Pierre Blanc, introduction à son édition de Pétrarque, *Canzoniere / Le Chansonnier*, Paris, Bordas (Classiques Garnier), 1989, p. 1-3.

dans un contexte élargi. En effet, avec l'avènement de l'imprimerie, la dissémination des textes gréco-latins provoquera une utilisation sans précédent de la mythologie par les écrivains de la Renaissance.

En poésie lyrique, l'entrelacement du *topos* de l'amour (joie, espoir, renaissance) et de la peine (souffrance, désespoir, mort), si typiques du *joï* occitan, s'exprime par la réécriture de nombreux mythes, rendue possible par la multiplicité des versions redécouvertes, commentées, adaptées puis reproduites, et dont l'origine décidément mystérieuse n'empêche aucunement leur popularité et leur adaptation par des auteurs talentueux. La prolifération de récits mythologiques où s'expriment à la fois angoisse et bonheur, quoique tributaire d'une émulation motivée par un élan collectif des cercles érudits vers la production d'un corpus littéraire en langue française selon l'imitation des Anciens, rejoue un *nexus* d'expériences humaines soit incompréhensibles, soit gardées secrètes ou impensées par certaines forces culturelles et sociales, mais exprimées métaphoriquement dans ces récits mythologiques⁶.

Les complaintes au xvr^e siècle

La poésie du deuil à la Renaissance émane de la *complainte*, elle-même dérivée de la culture orale de la chanson, et évolue dans le contexte de la tradition de l'oraison funèbre, où il s'agit de pleurer un(e) disparu(e)⁷. À la Renaissance, en particulier, la complainte semble largement composée pour des voix de femmes, tandis que les voix masculines tendent à s'appropriier la poésie lyrique en français. Le succès du poème *Laissez la verde couleur*⁸ de Mellin de Saint-Gelais, sur le deuil inconsolable de Vénus à la mort d'Adonis, mis en musique par divers compositeurs à la cour du roi, devint une référence incontournable pour évoquer la condition d'éplorée dans laquelle les grandes dames de France tombaient à la mort de leurs époux illustres. Devenues extrêmement prisées dans l'ensemble de la société, ces chansons ont été largement diffusées parmi les classes populaires, d'autant plus que celles qui imitaient la réaction de Vénus à la mort d'Adonis se sont peu à peu trouvées publiées en petits formats abordables⁹.

6 En ce qui concerne les rapports entre la thanatogenèse comme phénomène anthropologique et l'avènement de l'écriture, Gérard Bucher explique la mutation d'un langage rituel et sacré non articulé basé sur l'image (du mort) en un langage articulé selon des phonèmes et alphabétisé en signes écrits (les rituels funéraires et l'expression du sacré): «Il aura fallu que l'animal humain puisse être lui-même "blanchi", entièrement "purifié" de toute donnée matérielle ou biologique» (Gérard Bucher, *La Vision et l'Énigme*, op. cit., p. 122). Et encore: «Pour que l'homme puisse devenir un être sémio-hiérophore, il aura fallu qu'il se déspecialise et se dé-nature. La perte progressive de toute programmation instinctuelle aura fait de la mort de l'animal le chemin d'une accession à la survie du sens» (*ibid.*, p. 123). C'est ce sens qui constituera le *logos*, pensée rationnelle négatrice de la mort, que la philosophie grecque s'évertuera à opposer au *mythos*, pensée poétique affirmant la réalité de la mort comme condition de la survie et de la renaissance.

7 Elizabeth C. Goldsmith et Colette Winn (dir.), *Lettres de femmes. Textes inédits et oubliés du xvr^e au xviii^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 183-189.

8 La référence à la «Déploration de Vénus sur la mort du bel Adonis» est souvent faite par son *incipit*.

9 Kate Van Orden, «Female Complaints: Laments of Venus, Queens, and City Women in Late Sixteenth-Century France», *Renaissance Quarterly*, vol. 54 (2001), p. 802.

Comme l'explique Kate Van Orden, la complainte à la Renaissance reprend une tradition occidentale du deuil ritualisée depuis la Grèce ancienne comme chez Sapho, où nous avons en l'occurrence un bref fragment de lamentation sur la mort d'Adonis, retrouvé dans les *Héroïdes* d'Ovide qui célèbrent les grandes héroïnes de l'Antiquité¹⁰. Les complaintes pour les dames de la haute noblesse, dont les reines et les princesses de France, suivront cette tradition au xvi^e siècle. Codifiées par l'idéologie humaniste de la vertu des larmes et du silence, ces complaintes font des larmes pieuses une qualité caractéristique des reines de France devenues veuves, reprenant l'idée d'une *citée des dames* à la manière de Christine de Pizan (1364-1430), dont les poésies sur son veuvage étaient lues au xvi^e siècle¹¹.

Le même souci d'édification chrétienne se retrouve dans la *Septième épître familière* d'Hélisenne de Crenne, où elle essaie de détourner un jeune ami veuf de ce qu'elle considère comme un excès de lamentation, puisque l'âme de la jeune femme est à présent dans le bonheur total de la réunion avec Dieu :

Mais quand je viens à considérer combien félices sont ceux, lesquels des assidues misères de ce monde sont libérés, je l'estime tres heureuse ; et en méditant [sur] son heur, je trouve occasion de reconfort... Présentement est ôté le pouvoir à tous ses ennemis de la savoir offenser ; Envie, Ambition, Volupté, Paresse ni chose aucune ne la peuvent plus persécuter... Oh, que cette méditation te devrait grandement létifier ! Parquoi, tu devrais dérelinquer le persister en tes continuelles plaintes et exclamations, si que Dieu, de toi miséricord, de cette gloire te rende digne¹².

On trouve le même vocabulaire, la même conception chrétienne du passage du deuil à la consolation que dans les lamentations royales.

Ayant longuement analysé *Laissez la verde couleur...* et sa mise en musique, Kate Von Orden mentionne à peine la chanson de Pernette du Guillet, la plaçant simplement dans l'axe du poème de Saint-Gelais, et remarquant que ces deux textes avaient été jugés par Du Bellay dans sa *Deffense* «mieux dignes d'estre nommez chansons vulgaires qu'odes ou vers lyriques¹³». Il est vrai que *Laissez la verde couleur*, identifié par Jean Salmon Macrin comme *cantilena*, semble bien être le modèle de la chanson à l'espagnole que constitue *Conde Claros de Adonis* de Du Guillet¹⁴. Mais dans son apologie des chansons vulgaires contre le jugement de

10 *Ibid.*, p. 802-803.

11 Un excellent exemple de cette utilisation est l'«Epistre d'une demoiselle françoise a une sienne amie dame estrangere, sur la mort d'excellente et vertueuse Dame, Leonor de Roye, Princesse de Condé», présentée par Colette Winn dans Elizabeth C. Goldsmith et Colette Winn (dir.), *Lettres de femmes*, op. cit., p. 179-191.

12 Hélisenne de Crenne, *Les Épîtres familières et invectives ; Le Songe*, édition de Jean-Philippe Beaulieu, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne (La cité des dames), 2008, p. 40-42.

13 Joachim Du Bellay, *La Deffense et Illustration de la langue francoyse*, édition d'Henri Chamard, Paris, Société des textes français modernes, 1970, p. 114-115. Du Bellay y exprime son désaccord avec Sébillet sur le poème de Saint-Gelais comme ode.

14 Pernette du Guillet, *Rymes* (1545), édition critique d'Elise Rajchenbach, Genève, Droz, 2006, p. 79. Cette chanson est aussi connue sous le nom d'*Amour avecques Psiches*, qui est son incipit.

Joachim du Bellay lors de la querelle de l'ode, Guillaume des Autels avait associé l'art de celle-ci à l'*hypotypose*, description animée et frappante, qui en effet, prolonge et amplifie l'humour et le pittoresque trouvés chez le Pseudo-Théocrite dont elle s'était inspirée. D'autre part, en reprenant certaines images de *La Déploration* sur le mode négatif, Du Guillet semble en fait indiquer que c'est elle qui donne réponse à certains passages de la chanson de Saint-Gelais, même si les deux poètes ont travaillé leurs textes séparément et plus ou moins simultanément¹⁵.

Ces remarques s'avèrent pertinentes non seulement dans la perspective des études sur le genre mais aussi dans celle de la thanatogenèse, puisqu'il devient alors possible de clarifier les rapports entre féminin et masculin et de repérer ce qui constitue, selon le texte étudié, soit une conception imitative du mythe grec dans la perspective néo-platonicienne, soit une conception fusionnelle du mythe et du *logos* dans une perspective chrétienne, ou encore une conception originale de la résolution de la crise tragique par l'avènement d'un *logos* poétique rééquilibrant les forces en présence.

La négation du féminin

Ces poèmes méritent d'être revisités sous les aspects suivants : la théâtralisation du deuil, l'explication de la mort accidentelle et la résolution de la crise, étapes communes aux trois pièces, chacune nourrie cependant d'une mythologie et d'un discours propres à sa cohérence interne. Dans la chanson de Saint-Gelais, qui fait 160 vers et qui reprend le texte du poète grec du III^e siècle Bion et celui de son imitateur italien Alamanni, les images évoquant le corps et la posture d'Adonis privilégient la beauté sur la corruption du corps défunt (v. 33-36) : la blessure saignante est associée à la coloration que prennent l'herbe (v. 50) et les fleurs (v. 53), et vise à diminuer le côté graphique de la transformation du corps atteint. Le rassemblement des oiseaux à la « triste voix » (v. 63) constitue un chœur uni à la « complainte mortelle » (v. 11) de Vénus éplorée. Celle-ci crie le fond de sa douleur en exprimant sa colère (v. 113-20) envers la « beste insensee » (v. 26) coupable, et aussi envers Adonis lui-même, qui délaissait Vénus de temps en temps pour s'adonner à la chasse (v. 121-32). Mais reconnaissant l'intervention de Fortune toute-puissante « qui tout dompte » (v. 111), Vénus reste au diapason pathétique de la nature entière qui s'endeuille aussi, y compris ses deux cygnes blancs (v. 151). Les diverses divinités elles-mêmes ont plus de chance qu'elle : la « fille de Ceres » (v. 77), qui peut retenir Adonis aux Enfers une partie de l'année ; « le grand ravisseur / De l'Infernale contree » (v. 81-82), Pluton, l'auteur du rapt de la fille de Ceres, Proserpine ; Junon, qui n'a plus à envier Vénus maintenant que la célèbre pomme dorée ne lui sert plus (v. 93-96) ; à la Fortune, plus forte qu'elle (v. 111-12). Dans la scène conclusive qui fait 27 vers, le soleil couchant (v. 137) augure de la renaissance cyclique du jour (v. 144) pour tous sauf pour Vénus qui ne sortira plus de sa nuit. La déesse ne devient à aucun moment vengeresse, dangereuse, ni monstreuse. Au contraire, elle reste bien piteuse : « Au son de ses cris indignes / Respond Echo tourmentee » (v. 149-50). La dernière image

15 Perrine Galand-Hallyn, « Le latin à la rescousse du français : trois humanistes autour de Vénus éplorée », *art. cit.*, p. 311-315.

montre Vénus emportée par ses cygnes, alors qu'elle garde la tête inexorablement baissée vers la terre.

Ce récit est à la fois une théâtralisation du pathos grec, et une tentative du poète de s'en distancier. Le syntagme *cygne* faisant allusion au signe textuel, il est clair que Saint-Gelais, qui donne à Vénus la parole plus longuement que son modèle grec, oriente la progression de sa chanson du cri de douleur mortel poussé par la déesse jusqu'à ce qu'elle soit emportée, et rythme la pièce en une répétition aiguë de sa douleur d'abord, puis vers une diminution de sa lamentation en un écho de plus en plus affaibli. Une tension est ainsi créée entre Vénus qui, désirant rester près d'Adonis, symbolise le désir charnel voué à la mort, et Saint-Gelais qui, agent de la métamorphose opérée par la mort, la fait emporter et disparaître. Ce faisant, le poète présente une Vénus éplorée dont l'amour est contaminé par une désintégration de sa prestance habituelle et marqué par la seule expression de la douleur et du deuil. En faisant finalement emporter la déesse passive par ses cygnes, Saint-Gelais affaiblit sa voix, littéralement et symboliquement, parce qu'il choisit de transfigurer l'amour vénérien (propre à Vénus) en un récit dont il peut se proclamer le géniteur, transformant l'expérience de la mort en histoire immortelle spiritualisée et purifiée. En effet, lui-même se substitue au bel éphèbe, devenant l'amant de sa belle chanson, qui elle-même prend la place d'une Vénus décidément bien imparfaite, puisqu'elle ne peut que crier sa douleur et sa colère sans articuler de perspective existentielle à partir de ce deuil violent. Il n'y a pas, dans cette chanson, de rencontre véritable entre le mythe, purement utilitaire ici, et la pensée rationnelle du beau, l'enjeu réel de cette composition¹⁶. Le spectacle de la mort étant quasiment désincarné puisque ses détails sordides restent occultés (Vénus n'est même pas enlaidie par son affliction criée à pleins poumons, et Adonis est comparé à un amant endormi), le texte de Saint-Gelais utilise la force métamorphosante de la mort dans le seul but d'imiter l'esthétique grecque qui valorise la beauté immortelle et indégradable, et qui est associée, depuis les origines de la philosophie, au corps/texte masculin présenté comme seul digne de mémoire.

Mythos et logos

Jean Salmon Macrin, poète néo-latin, est l'auteur identifié de *L'Adonis de Théocrite d'après la chanson de Mellin de Saint-Gelais*, la dernière ode latine du recueil collectif des *Naeniae* qui constitue un prestigieux tombeau en l'honneur de

16 Mellin dévie de son modèle grec, Bion de Smyrne (III^e siècle avant l'ère chrétienne), chez qui Vénus exhibe le comportement typique des femmes en deuil, imité des fragments de Sapho: «Aphrodite, sa chevelure dé faite, erre à travers les halliers, en deuil, sans ceinture ni sandales; les ronces la déchirent dans sa marche et recueillent son sang divin; elle pousse des plaintes aiguës en parcourant les vastes vallées, elle appelle son époux d'Assyrie et le réclame à grands cris [...]» (Philippe-Ernest Legrand [dir.], *Bucoliques grecs II. Pseudo-Théocrite, Moschos, Bion, divers*, texte établi et traduit par Philippe-Ernest Legrand, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 195, v. 19-24).

son épouse Gélonis¹⁷. La scène s'ouvre sur la déesse découvrant Adonis «assassiné» (v. 2 de la traduction en français de Perrine Galand-Hallyn), dans une vision ensanglantée où la laideur de la plaie et du sang séché témoignent de l'horreur de la corruption corporelle. «Affligée» (v. 5) et «s'étant beaucoup lamentée» (v. 6), Vénus ordonne qu'on lui amène l'infâme «sanglier» qui a «lacéré l'enfant» (v. 8). L'accent est mis d'abord sur la faute de celui qui est appelé «le porc cruel» (v. 12), «le féroce animal» (v. 14), puis sur la punition, car on l'attache avec des «entraves de chanvre» (v. 13), on le roue de coups (v. 15) et on le menace de flèches (v. 16). Le sanglier, «accablé, trop conscient de sa propre fureur» (v. 17-18) paraît devant Vénus, dont bien sûr il craint le courroux extrême. Celle-ci, en trois strophes, le confronte à son acte en insistant sur la coupure sanglante (v. 24, 27) et en lui demandant s'il n'était pas ému de «la grâce purpurine du bel éphèbe», de «la blancheur de sa cuisse», de «ses cheveux d'or volant sur ces blanches épaules» (v. 29-32). En sept strophes détaillées, le sanglier répond avec douceur et sur un ton suppliant qu'il n'a point voulu blesser Adonis (v. 41), mais que, ému de sa beauté extrême, «ses lèvres corallines, son doux visage de fleur, sa cuisse nue» (v. 45, 46, 49-50), il s'était cru en présence d'une vision divine dont il a voulu s'approcher. Contre toute attente, dans un geste impulsif guidé sans qu'il s'en rende compte par son «cœur fou et sans frein» (v. 51), sous sa «dent avide» (v. 52) il fit périr cet innocent. À présent conscient de la portée de cette tragédie, le sanglier repentant, acceptant toute la responsabilité de l'accident mortel, offre en sacrifice à Vénus ses «dents profanatrices» (v. 55), puis, invoquant la loi du talion, propose même la peine de mort. La déesse émue ordonne alors qu'on le détache et qu'on le relâche afin qu'il retourne «dans les forêts et les collines boisées des bocages» (v. 63-64). Mais l'animal, «féroce vengeur de sa propre infamie, / [...] se jeta / Au milieu des flammes pour mourir» (v. 66-68). Ce coup de théâtre ne laisse pas d'étonner l'auditoire rassemblé ni les lecteurs d'ailleurs, devant la profonde désintégration psychique de cet animal devenu décidément bien humanisé, lecteurs émus, certes, mais aussi perplexes lorsqu'ils tentent d'imaginer ce que Vénus ressent, étant donné que cette mort volontaire ne lui ramènera pas Adonis. Quels sont donc les motifs du poète derrière ce dénouement sacrificiel, dans son rapport au mythe et au féminin?

Il semble bien que Macrin, après une longue carrière poétique, se soit trouvé dans une situation de grande vulnérabilité lorsqu'il a composé cette ode, et qu'il ait cherché à rattacher *La Déploration* de Mellin de Saint-Gelais, son ami de longue date, à son propre deuil. Remodelant à son tour le texte du Pseudo-Théocrite, par le motif amplifié et repris à deux fois du portrait d'Adonis, comme on l'a vu plus haut, Macrin utilise la beauté androgyne du jeune homme pour évoquer celle de

17 Il ne s'agit pas d'une traduction du poème de Saint-Gelais mais d'une composition originale de soixante-douze vers. L'ode en effet s'attache moins à la «lamentation de Vénus» et beaucoup plus au «récit du châtiment du sanglier», qu'on trouve chez le Pseudo-Théocrite, puis chez Pernette du Guillet. Voir, à ce sujet, Perrine Galand-Hallyn, «Le latin à la rescousse du français: trois humanistes autour de Vénus explorée», *art. cit.*, p. 320.

Gélonis, son épouse tant regrettée¹⁸. C'est donc au sanglier que le poète s'identifie ici, ce qui explique que le rôle de cet animal soit bien plus important que celui de Vénus, et que le récit tourne à la fable. La théâtralisation du sacrifice de soi est à la fois une catharsis grecque, puisque la souffrance et l'infamie finissent par être dépassées, et une purification chrétienne qui passe par les feux de l'enfer. La figure du sanglier féroce, puis contrit et finalement subjugué par la culpabilité est une utilisation très personnelle de la figure mythique primordiale que représente le sanglier dans le monde archaïque. Les mythologues et les archéologues, ayant documenté la présence fréquente des défenses de cet animal dans les tombeaux en Méditerranée dès le IV^e siècle avant l'ère chrétienne, se sont heurtés à la difficulté d'expliquer sa symbolique complexe, ainsi que l'origine de son association avec Adonis¹⁹.

Ainsi, Macrin-sanglier se supprime métaphoriquement par le feu, puisque c'est par la représentation de la mort corporelle qu'il peut métamorphoser la disparition en vie, une vie non plus immortelle comme chez les héros grecs, mais éternelle. La femme défunte et idéalisée, ici Gélonis-Adonis, parce qu'elle renvoie son amant Macrin-sanglier à sa propre mort, médiatise l'amour marial (fondé sur une réelle passion entre Macrin et Gélonis) et l'amour divin qui permet au poète de retrouver l'unité de l'amour chrétien au-delà de la mort. Ainsi, l'ode de Macrin contraste avec celle de Mellin de Saint-Gelais par l'accent mis sur le mythe chrétien, tandis que *La Déploration de Vénus* tendait vers la beauté comme essence. En reprenant subtilement

l'érudition et l'intensité de Saint-Gelais à la coloration catulienne et l'art de l'invention de Pernette du Guillet, Macrin réunit dans son ode les qualités que Guillaume des Autels reconnu aux deux chansons qui avaient précédé la composition du poète néo-latin : pathétique et réalisme animé²⁰.

Cependant, loin d'être un simple imitateur, Macrin participe pleinement au jeu de l'émulation, ce qu'indique son recours au syntagme *silve* (v. 11) en référence, dans le récit, au domaine forestier du sanglier, et au niveau textuel à cette poétique développée au cours du Quattrocento italien consistant à imiter les *Silvae* de Stace, afin de lancer un vaste mouvement d'imitation en Italie et au-delà, en poésie néo-latine et vernaculaire²¹. La participation de Macrin à cette tradition de l'imitation-émulation avec ses amis poètes étant au cœur de son identité, toute rivalité exacerbée entre ces hommes le touchait gravement, comme celle entre ses

18 Comme le précise Perrine Galand-Hallyn, le deuil est d'autant plus ressenti que Macrin avait déjà souffert de séparations diverses d'avec sa jeune épouse et qu'il se sentait certainement coupable de lui survivre alors qu'il avait vingt ans de plus qu'elle (*ibid.*, p. 329). Sur un autre plan, conscient de l'évolution de la poésie et des rivalités entre la génération de Marot et la jeune Pléiade intempestive, Macrin sentait venir son crépuscule poétique, et ce poème est sans doute aussi son tombeau littéraire.

19 Wahib Atallah, *Adonis dans la littérature et l'art grecs*, Paris, Klincksieck, 1966, p. 63-91.

20 Perrine Galand-Hallyn, « Le latin à la rescousse du français : trois humanistes autour de Vénus explorée », *art. cit.*, p. 323.

21 Pernette du Guillet, *Rymes*, *op. cit.*, p. 39.

deux amis, Ronsard et Saint-Gelais. Perrine Galand-Hallyn suggère que la violence du sanglier contre Adonis pourrait alors aussi rejouer l'insulte publique que Saint-Gelais proféra contre Ronsard, avec l'inimitié qui s'ensuivit et qui affecta tant Macrin. De ce point de vue, le mythe dans cette ode sert essentiellement à exprimer toutes ces crises invivables, apories auxquelles aucune solution ne semblait pouvoir se dessiner. Dans ces circonstances, la persona de Macrin théâtralise sa sortie de la vie terrestre dans un grand geste chrétien de sacrifice de soi, seule voie que procure la spiritualité chrétienne pour retrouver la paix. On peut donc dire qu'il y a chez Macrin une vraie rencontre du mythe gréco-chrétien et du discours poétique, particulièrement émouvante dans son rapport à la mort vécue trois fois : la perte de Gélonis, l'approche de sa propre mort et la mise en scène de son crépuscule poétique devant la jeune Pléiade intempestive. En fait, cette rencontre est même poussée à l'extrême, au sens où *logos* poétique et *mythos* gréco-chrétien se rejoignent dans une unité fusionnelle cautionnée par l'écriture poétique de la mise en scène de la double mort des époux.

La mort, la femme et la naissance du texte littéraire

L'originalité de Pernette du Guillet par rapport à Saint-Gelais, son contemporain²², et au poète byzantin, son modèle ancien aussi connu sous le nom du Pseudo-Théocrite, a été explicitement soulignée, et très tôt, par Saulnier dans ses études sur la jeune Lyonnaise²³, puis réaffirmée par d'autres. Mais l'originalité du *Conde Claros de Adonis* par rapport à la symbolique mythique du texte de Macrin n'a pas été analysée, alors que cette comparaison semble justifiée : en effet, même si ce tombeau a été composé à la suite de la chanson de Pernette, il en est contemporain. Par ailleurs, le poème de Macrin entretient des rapports étroits avec le texte de Pernette, puisqu'il en reprend l'inspiration, la fable du Pseudo-Théocrite. Enfin, selon Perrine Galand-Hallyn, pensant qu'il s'agissait d'une *cantilena* de Mellin de Saint-Gelais, Macrin reprenait en fait le *topos* de la fable du Byzantin d'après la réécriture de Pernette.

Ce poète byzantin, dans une fable qualifiée d'«odelette»²⁴, raconte essentiellement les circonstances de l'accident et le pardon d'une Vénus touchée par la sincérité et le remords du sanglier. Chez Macrin, d'une façon poétiquement amplifiée, le même scénario se répète, à une différence près dans l'attitude du sanglier après le pardon : dans le premier, il accompagne Vénus partout où elle pose les pieds, en fidèle serviteur, se punissant devant les feux de bois en y brûlant ses dents assassines, tandis que chez Macrin, il saute dans les flammes et se supprime immédiatement après le pardon. Quoique le *topos* du sanglier transi de désir à l'approche du bel éphèbe soit repris par Du Guillet dans sa chanson de cent quatre-vingt-huit vers, des changements significatifs ont été apportés par la jeune poète : le *Conde Claros*

22 Mellin de Saint-Gelais a choisi d'imiter le *Chant funèbre en l'honneur d'Adonis*, de Bion, son modèle grec.

23 Verdun-Louis Saulnier, «Étude sur Pernette du Guillet et ses *Rymes* avec des documents inédits», *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, Travaux et Documents, vol. IV (1944), p. 7-119.

24 Philippe-Ernest Legrand (dir.), *Bucoliques grecs II*, op. cit., p. 110.

de Adonis s'ouvre sur un intérieur privé où Amour joue aux échecs avec son épouse Psyché dans un bonheur calme. Le jeu n'est donc pas réservé aux hommes. Le jeu d'échecs a été vu comme un jeu d'émulation entre une Du Guillet jeune et un Saint-Gelais mûr. Dans la mesure où son interlocuteur poétique prépondérant fut Maurice Scève, si on voit ici Pernette jouter avec Mellin, elle joute également d'une façon « oblique » avec l'auteur de *Délie*, se positionnant ainsi par rapport à la tradition poétique en général, qui inclut les textes de Macrin également. Psyché n'a pas de fonction narrative dans cette chanson, mais son rôle symbolique est primordial, et l'histoire de sa vie avec Amour, quelles qu'en soient les variantes mineures, atteste d'épreuves titanesques où le bonheur extrême alterne avec les moments de désespoir et d'anéantissement jusqu'à ce que certaines interventions divines et un pardon longuement attendu permettent aux amants de vivre enfin leur amour en paix²⁵. Le bonheur tranquille de ce couple (jusqu'à la crise qui précipite Vénus dans le désespoir) a donc été gagné en surmontant d'extraordinaires et multiples épreuves où la mort et la perte jouent un rôle crucial. Psyché, un mythe grec jusque dans son étymologie, intéresse particulièrement la thanatogenèse par ses liens avec la mort et le féminin : en effet, les actions de Psyché, curieuse de nature, renversent l'ordre habituel du regard. Elle est une figure féminine nocturne qui s'oppose à la symbolique solaire et phallique de l'esprit rationnel, en plus d'être une féminité consciente qui renverse la polarité sexuelle de la représentation²⁶. En perdant Éros la première fois, Psyché meurt à un bonheur naïf et indifférencié, mais elle naît au désir et à la conscience. Puisqu'elle dévoile, par inversion du *speculum*, le masculin incarnant le mystère et l'inconnu, elle figure ici le double de Pernette du Guillet, qui s'ouvre à la parole poétique pour nous signifier qu'en tant que poète de son époque, elle s'adonne à percer le mystère de la parole poétique au masculin et à la comprendre, à se l'approprier, à en faire l'expérience à plein.

Dans la chanson, ayant exprimé sa douleur et son courroux en voyant l'animal, prête à l'étrangler de sa main tendre, mais retenue de justesse par les Grâces²⁷, Vénus redevient déesse à part entière, restaurée dans sa dignité, sa parole et son pouvoir divin. S'arrogeant la charge de juge suprême, elle s'installe « soubz un arbre espais » (v. 85), impose le silence à l'assemblée (v. 87-88), désigne du geste le corps d'Adonis (v. 95-97) et se prépare à affronter le coupable. L'humour qui émanait de la fable du Byzantin semble ici servir de fond à une amplification plus sérieuse sur le rôle exact du sanglier dans l'accident, son explication des circonstances, puis son châtement imposé par Vénus, car cette fois-ci, et contrairement aux quatre autres versions mentionnées, il y a châtement.

Macrin, comme Du Guillet, a donné à la rencontre entre Vénus et le sanglier un caractère d'échange réel où l'assassin en dépit de lui-même est autorisé à répondre aux questions de Vénus et présente un véritable plaidoyer. Or, entre les deux textes une autre différence significative est repérable : alors que dans le texte latin le sanglier

25 L'histoire est détaillée par Henri Le Maître dans sa traduction en français du résumé du texte d'Apulée. Voir Henri Le Maître, *Essai sur le mythe de Psyché dans la littérature française des origines jusqu'à 1890*, Paris, Boivin, 1940, p. 18-21.

26 Anne-Laure Bucher-Chapelat, *La Femme et la Mort*, op. cit., p. 475-478.

27 Pernette du Guillet, *Rymes*, op. cit., p. 176, v. 75-80.

accuse le désir d'avoir provoqué l'impulsion physique qui est responsable de la mort d'Adonis²⁸, chez Du Guillet le sanglier se place derrière un arbre et penche sa hure afin de contempler entre les branches la beauté du jeune éphèbe. C'est ce dernier qui, poussé par la fureur que l'excitation de la chasse provoque en lui, arrive à fond de train et s'empale sur le pauvre sanglier immobile²⁹. Différence fondamentale du point de vue de la thanatogenèse, puisque c'est à l'animal que Pernette du Guillet attribue un comportement humain, capable de se poser pour envisager une stratégie d'approche de son objet de désir. Nous verrons l'importance de ce détail une fois la mort d'Adonis devenue un fait irrémédiable, et dans la réaction de Vénus à la suite du plaidoyer du sanglier.

L'effet de ce plaidoyer sur la déesse éplorée et courroucée n'est pas le même dans chaque texte : chez Macrin, Vénus elle-même prend pitié du malheureux sanglier³⁰, mais aucune explication n'est donnée, comme s'il s'agissait d'un sentiment naturel auquel la communauté peut s'attendre. Chez Du Guillet, au contraire, c'est l'assemblée tout entière qui est émue et qui supplie Vénus : « Parquoy toute l'assistance / Vont à Vénus supplier / De mitiger sa sentence, / Et son courroux oublier³¹. » Plutôt que de laisser toute l'initiative à la déesse, l'auteure valorise l'intervention de la communauté, qui peut faire pression sur un grand personnage afin de fléchir sa volonté de vengeance. Par ailleurs, l'attendrissement de Vénus est expliqué en ces paroles : « Déliez le donc, dit-elle, / Puis que pour mon Amy mort / Il s'accuse à mort cruelle, / Ayant de son faict remord³². »

L'anthropomorphisme de l'animal ne correspond pas au simple choix d'écrire une fable distrayante. Pour la thanatogenèse, ce moment rejoue un stade essentiel : celui de la sortie de l'humain hors de l'instinct animal, hors de la nature, à partir de l'expérience bouleversante du choc existentiel archaïque d'avoir vu un cadavre et de sentir la nécessité de parer à l'insupportable corruption du corps, même si ce stade de prise de conscience reste un mystère quant au moment de sa survenue. Imaginant un phénomène structurel de longue durée qu'il nomme « matriciel » pour expliquer cette évolution du pré-homme, Gérard Bucher théorise cet événement mystérieux autour d'une cristallisation de quatre éléments qu'il appelle « motifs » : l'image, le signe, le temps et le texte. Dans cette perspective, la rencontre entre *mythos* et *logos* fournit le point de départ de la culture, certes d'abord archaïque, mais qui elle-même sera subvertie par les systèmes de pensée hellénique, puis

28 « Alors, le cœur fou et sans frein, le bel enfant / Sous ma dent avide, je fis périr d'un trépas immérité » (Perrine Galand-Hallyn, « Le latin à la rescousse du français : trois humanistes autour de Vénus éplorée », *art. cit.*, p. 338).

29 « Mais luy trop chaud et ardent, / Suyvant sa course adressée, / se va gecter sur ma dent, / Que je tenais abaissée » (Pernette du Guillet, *Rymes, op. cit.*, p. 178, v. 125-128).

30 « Ces lamentations à la fin émurent Vénus, / Elle ordonna que l'on défit les entraves cruelles, / Afin que, libre, le sanglier s'en fût dans les forêts... » (Perrine Galand-Hallyn, « Le latin à la rescousse du français : trois humanistes autour de Vénus éplorée », *art. cit.*, p. 339). En cela, Macrin suit la fable du Byzantin : « Cypris eut pitié de lui ; elle ordonna aux Amours / de détacher ses entraves » (Philippe-Ernest Legrand [dir.], *Bucoliques grecs II, op. cit.*, p. 113, v. 40-43).

31 Pernette du Guillet, *Rymes, op. cit.*, p. 179, v. 153-156.

32 *Ibid.*, p. 180, v. 157-160.

judéo-chrétien qui postuleront la dissociation du *mythos* et du *logos* afin d'établir les bases conceptuelles des religions. La thanatogenèse postule la réassociation de ces notions dans un contexte post-théologique afin de déjouer les secrets qui fondent le mensonge des origines³³. C'est donc par un détour fécond que la thanatogenèse rejoint les préoccupations des études sur le genre, détour qui nous a été rendu aisé par le travail éminent d'Anne-Laure Bucher-Chapelat sur la femme et la mort.

Dans la chanson de Pernette du Guillet, Vénus tire de son autorité de juge suprême un rôle plus étendu que dans le texte de Macrin, puisqu'elle impose un châtement au sanglier: ne plus jamais entrer dans la forêt, toujours se vautrer dans la boue et dans les marais, et subir un supplice afin de se souvenir de son méfait, en en portant la marque indélébile. Il s'agit de lui ouvrir les pieds de la longueur de la plaie qui marqua mortellement le corps d'Adonis. Ainsi, à l'avenir, ceux qui verront le sanglier, connaissant l'origine de cette ouverture, s'apitoieront-ils peut-être sur Vénus endeuillée³⁴. Ce châtement relève certes d'une perspective archaïque par sa cruauté. Pourtant il en était de même lorsque, dans la fable du Pseudo-Théocrite, le sanglier propose, en guise de punition, de se faire ôter les défenses et les lèvres³⁵, et, dans le poème de Macrin, de se faire couper ses «dents profanatrices» et peut-être de se faire mettre à mort de la même façon qu'Adonis³⁶. Le sanglier puni n'est pas amputé de sa masculinité en ce qu'il garde ses défenses, mais en lui creusant le sabot, Vénus-Du Guillet le féminise, ce qui revient à lui ajouter, à travers l'épreuve d'une perte, une valeur supplémentaire d'humanité. Le voici à la fois masculin et féminin, «androgynisé» si l'on peut dire, au sens où il devient non pas unifié par une fusion du masculin et du féminin, mais ouvert à la différence en devenant double.

De plus, en tant que signe textuel, l'entaille qui écarte les sabots fait référence à l'écart qui signale le refus de désigner le sens univoque pour privilégier un espace ouvert, où l'origine et la fin ne sont pas définitivement déterminées, mais où sont rejouées à l'infini les composantes créatives du *logos* poétique, puisque la poésie rejoue à l'infini l'origine du sens. Cet écart créé par la fente des sabots pourrait bien figurer la diérèse en poésie, qui insiste plus sur l'insondable que sur le dicible, sur ce qui échappe au *logos* rationnel, sur cet indicible du néant auquel la mort nous confronte et qui nous rapproche du mythe³⁷.

Enfin, Pernette du Guillet se distingue par une autre invention: la création d'un mythe de l'origine, en utilisant la punition du sanglier comme origine de ses sabots écartés. En effet, il est impossible de retracer scientifiquement ou poétiquement cette origine, ni de l'expliquer par un *logos* rationnel, mais Du Guillet utilise l'espace du texte poétique pour engager une partie d'échecs avec la tradition qui a permis aux poètes masculins de s'approprier la poésie lyrique en ne laissant aux femmes

33 Gérard Bucher, *La Vision et l'Énigme*, op. cit., p. 25-37.

34 Pernette du Guillet, *Rymes*, p. 180, v. 161-176.

35 Philippe-Ernest Legrand (dir.), *Bucoliques grecs II*, op. cit., p. 113, v. 33 et 38.

36 Perrine Galand-Hallyn, «Le latin à la rescousse du français: trois humanistes autour de Vénus éplorée», *art. cit.*, p. 338-339.

37 On trouve onze diérèses dans la chanson de Du Guillet, dont deux dans la strophe qui applique le châtement: «patiemment» et «remercia» (Pernette du Guillet, *Rymes*, op. cit., p. 180, v. 181 et 184).

que l'expression du deuil dans les complaintes et les chansons. Une lecture au deuxième degré, qui dégage notre poète de son identification avec les personnages campés, et qui la replace dans le contexte littéraire de son époque, permet de voir que Pernette du Guillet ne prétend pas inventer l'origine, mais que l'adaptation de cette fable ancienne lui donne l'occasion parfaite de démythifier avec humour l'origine masculine de la production poétique en campant une Vénus non intimidée, génitrice du dédoublement du masculin.

Pernette du Guillet est allée très loin dans l'invention : elle a prouvé sa valeur d'érudition, et la réécriture de son modèle témoigne de remarquables qualités d'invention et de vivacité d'expression. Sa Vénus assertive corrige, non sans malice, la persona pitoyable de la Vénus de Mellin. Sa réinscription du mythe selon une perspective qui inclut le regard féminin dans le *logos* poétique entérine la vision d'un partage dans la production de textes poétiques ouverte aux femmes, selon le désir exprimé par Louise Labé dans son «Épître dédicatoire». Sa chanson, comme celle de Mellin de Saint-Gelais, connut un succès immense et fut rééditée de nombreuses fois. C'est en articulant le mythe et la pensée, en contant le deuil de Vénus sur un mode qui n'occulte pas le féminin comme chez Saint-Gelais ni ne fusionne le féminin avec le masculin dans une adoration absolue comme chez Macrin³⁸, que Pernette du Guillet innove dans la mise en scène des rapports entre masculin et féminin.

38 En toute bonne foi, il serait fécond d'approfondir la symbolique du sanglier chez Macrin comme chez Pernette du Guillet, et de creuser le rapport entre un autre grand mythe féminin, Mélusine, et l'inscription de la rencontre du féminin et du masculin dans ces deux textes de la Renaissance.

Références

- ATALLAH, Wahib, *Adonis dans la littérature et l'art grecs*, Paris, Klincksieck, 1966.
- BUCHER, Gérard, *La Vision et l'Énigme*, Paris, Éditions du Cerf, 1989.
- BUCHER-CHAPELAT, Anne-Laure, *La Femme et la Mort. De l'anthropologie à la littérature*, Villeneuve d'Asq, Presses universitaires du Septentrion, 1998.
- CRENNE, Helisenne de, *Les Épîtres familières et invectives; Le Songe*, sous la direction de Jean-Philippe Beaulieu, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne (La cité des dames), 2008.
- DU BELLAY, Joachim, *La Deffense et Illustration de la langue francoyse*, édition d'Henri Chamard, Paris, Société des textes français modernes, 1970.
- DU GUILLET, Pernelle, *Rymes* (1545), édition critique d'Elise Rajchenbach, Genève, Droz, 2006.
- GALAND-HALLYN, Perrine, «Le latin à la rescousse du français : trois humanistes autour de Vénus explorée», dans Gérard Defaux (dir.), *Lyon et l'illustration de la langue française à la Renaissance*, Lyon, ENS Éditions, 2003, p. 309-343.
- GOLDSMITH, Elizabeth C. et Colette WINN (dir.), *Lettres de femmes. Textes inédits et oubliés du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2005.
- LEGRAND, Philippe-Ernest (dir.), *Bucoliques grecs II. Pseudo-Théocrite, Moschos, Bion, divers*, texte établi et traduit par Philippe-Ernest Legrand, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- LE MAÎTRE, Henri, *Essai sur le mythe de Psyché dans la littérature française des origines jusqu'à 1890*, Paris, Boivin, 1940.
- PÉTRARQUE, *Canzoniere / Le Chansonnier*, édition bilingue de Pierre Blanc, Paris, Bordas (Classiques Garnier), 1989.
- SAINT-GELAIS, Mellin de, *Œuvres poétiques françaises I*, édition de Donald Stone Jr, Paris, Société des textes français modernes, 1993.
- , *Œuvres poétiques françaises II*, édition de Donald Stone Jr, Paris, Société des textes français modernes, 1995.
- SAULNIER, Verdun-Louis, «Étude sur Pernelle du Guillet et ses *Rymes* avec des documents inédits», *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, Travaux et Documents, vol. IV (1944), p.7-119.
- VAN ORDEN, Kate, «Female Complaints: Laments of Venus, Queens, and City Women in Late Sixteenth-Century France», *Renaissance Quarterly*, vol. LIV, n° 3 (2001), p. 801-845.



Notices sur les collaborateurs et collaboratrices

Bernard Beugnot

Bernard Beugnot, qui a fait toute sa carrière au Département d'études françaises de l'Université de Montréal, s'est consacré à la littérature française du ^{xvii}^e siècle avant de s'orienter, par un travail initialement éditorial, vers la modernité : littérature québécoise avec Hubert Aquin, poésie française avec Francis Ponge, théâtre moderne avec Jean Anouilh. À ces chemins divers il est un carrefour : l'investigation archivistique, la recherche bibliographique, l'accès à un texte sûr comme fondement d'une lecture interprétative qui peut mobiliser à son profit tous les instruments mis au point par la critique moderne. C'est pourquoi voisinent dans ses publications des bibliographies, des éditions critiques, des études d'histoire des idées et de poétique, des articles programmatiques et conceptuels.

Claudia Bouliane

Claudia Bouliane est doctorante à l'Université McGill, sous la direction de Marc Angenot. Elle travaille actuellement sur les rapports entre la littérature française de l'entre-deux-guerres et la société, particulièrement en ce qui a trait à la culture urbaine. Elle est secrétaire générale du Centre de recherche interuniversitaire en sociocritique des textes (CRIST). Ses publications incluent : «Le démonisme d'André Gide : le pouvoir de l'induction», dans Bruno Curatolo et Julia Peslier (dir.), *Les Écrivains théoriciens de la littérature (1920-1945)*, Actes du colloque de Besançon (Université de Franche-Comté, 3-5 novembre 2011), Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2013, p. 269-290 [<http://www.fabula.org/colloques/document1841.php>]; «Le silencement ou le silence du ciment. Lire *Moi non* de Patrick Goujon», *Articulo*, n° 5 («Splendeur et misère du périurbain»), 2009 [<http://articulo.revues.org/1381>]; «Décombres de l'avenir et projets rudéraux : les métamorphoses de Paris chez Verne, Hugo et Zola», thèse de M.A., Université de Montréal, 2009; «“Je suis ce héros, répondit hardiment Michel”. *Paris au xx^e siècle* de Jules Verne», dans Claudia Bouliane, Anne-Marie David et Anne-Hélène Dupont (dir.), *Le Héros, le traître et la hauteur des circonstances*, Actes du premier colloque du Centre de recherche interuniversitaire en sociocritiques des textes (Université de Montréal, 6-7 mars 2009), *Post-scriptum.ORG.*, n° 10 (septembre 2009) [http://www.post-scriptum.org/alpha/articles/2009_10_bouliane.pdf]; «Cartographie thématique d'un corpus artéfactuel : les Goncourt (1958-1981)», dans Pierre Popovic et Claudia Bouliane (dir.), *La V^e République des Goncourt*, Actes du colloque de l'Équipe Discours/Imaginaires/Textes/Sociétés (ÉDITS) (Université de Montréal, 25-26 octobre 2007), *Discours social*, vol. 30 (septembre 2008), p. 13-32.

Marthe Compain

Marthe Compain a soutenu en 2013, à l'Université de Toulouse II Le Mirail, la première thèse sur Mireille Havet, poétesse et diariste du début du xx^e siècle : « Le journal de Mireille Havet, entre écriture de soi et Grand Œuvre », sous la direction de Jean-Yves Laurichesse. Deux articles sont en voie de publication, l'un pour la revue *Europe*, « “Emprisonner, dire et révéler le monde”, le projet ultime de Mireille Havet », et l'autre pour *Le Pan des muses* (www.pandesmuses.fr) intitulé « Mireille Havet, de la “petite poétesse” d'Apollinaire au mythe de la poétesse androgyne ». En cours, également, la rédaction d'une entrée sur Mireille Havet pour l'encyclopédie électronique de la Société internationale d'études des femmes et d'études de genre en poésie (SIEFEGP).

Katerine Gosselin

Katerine Gosselin est professeure de littérature contemporaine à l'Université du Québec à Rimouski. Elle a publié des articles sur la littérature contemporaine, sur Claude Simon, sur le Nouveau Roman et sur Valéry dans des revues (*@analyses*) et des ouvrages collectifs (*Claude Simon: situations*, 2011 ; *La Mémoire du roman*, 2013 ; *Dictionnaire Claude Simon*, 2013). Elle codirige un dossier critique intitulé « Écrire en contrepoint », à paraître dans *Littérature* en 2015.

Johanne Le Ray

Agrégée de lettres modernes, Johanne Le Ray prépare une thèse intitulée « Anthropologie et poétique de la croyance dans l'œuvre d'Aragon », sous la direction de Nathalie Piégay-Gros. Membre de l'équipe du Centre d'études et de recherches interdisciplinaires en lettres, arts, cinéma (CERILAC) à l'Université Paris Diderot, elle enseigne la culture et la communication à l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense. Elle est également traductrice de romans noirs américains (d'Elmore Leonard, notamment : *Connivence avec l'ennemi*, *Mes dix règles d'écriture*, etc.).

Dominique Massonau

Dominique Massonau, enseignante-chercheuse à l'Université de Grenoble, est habilitée à diriger des thèses depuis 2012. Ancienne élève de l'École normale supérieure Fontenay et agrégée de lettres, elle est l'auteure de *Courbet Scandale. Mythes de la rupture et modernité* (Paris, L'Harmattan, 2003), de *Faire vrai. Balzac et l'invention de l'œuvre-monde* (Genève, Librairie Droz, 2013) et de plusieurs éditions critiques de textes de presse et de correspondances. Elle a organisé, en collaboration avec Julien Piat, un colloque international, *Aragon romancier: genèses, modèles, réemplois*, dont les actes sont à paraître en 2014. Ses recherches s'attachent actuellement aux théories de la représentation, à la poétique des œuvres longues des xix^e et xx^e siècles, ainsi qu'à la question des reprises, réécritures et réemplois dans les proses fictionnelles.

Marie-Andrée Morache

Marie-Andrée Morache a soutenu à l'UQAM une thèse de doctorat intitulée « Désir de vérité et vérité du désir dans la réécriture du souvenir d'enfance chez Marguerite

Duras, Georges Perec et Danilo Kiš ». Elle a préparé un projet de recherche postdoctorale sur la fiction de l'histoire au Centre de recherches sur les arts et le langage de l'École des hautes études en sciences sociales. Elle enseigne à l'UQAM et au Collège Montmorency.

Olivier Parenteau

Olivier Parenteau a présenté une thèse à l'Université McGill sur les représentations poétiques de la Première Guerre mondiale. Le livre issu de ce travail, *L'Honneur des poètes. Grande Guerre et poésie* (Apollinaire, Cocteau, Drieu la Rochelle, Éluard), a paru aux Presses de l'Université de Liège (2014). Il s'intéresse à la poésie et au roman des ^{xix}^e et ^{xx}^e siècles et, plus particulièrement, à la topique guerrière dans les littératures française et québécoise. Il enseigne actuellement au Cégep de Saint-Laurent.

Nathalie Piégay-Gros

Professeure de littérature française à l'Université Paris Diderot, ancienne élève de l'École normale supérieure de la rue d'Ulm, Nathalie Piégay-Gros travaille sur le roman et le romanesque au ^{xx}^e siècle, notamment sur Aragon dont elle a édité de *La Semaine sainte* dans la Bibliothèque de la Pléiade et auquel elle a consacré de nombreuses études, dont *Aragon et la chanson* (Paris, Textuel, 2007) et *L'Esthétique d'Aragon* (Paris, SEDES, 1997). Elle a travaillé aussi sur Claude Simon et Robert Pinget. Derniers livres publiés: *L'Érudition imaginaire* (Genève, Librairie Droz, 2009); Robert Pinget, *Mahu reparle*, édition avec Martin Mégevand (Paris, Éditions des cendres [Inédits de Jacques Doucet], 2009); Robert Pinget, *Matériau, marges, écriture*, édition avec Martin Mégevand (Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes [Manuscrits modernes], 2011); *Le Futur antérieur de l'archive* (Rimouski et Trois-Rivières, Tangences [Confluences], 2012).

Brigitte Roussel

Brigitte Roussel est professeure associée de français à l'Université d'État de Wichita, dans le Kansas. Spécialiste de la Renaissance française, elle travaille principalement sur quatre auteures de la première moitié du ^{xvi}^e siècle sous l'angle des *gender studies*: Marguerite de Navarre, Louise Labé, Pernette du Guillet et Hélisenne de Crenne, dans une approche comparative dont rendent compte ses articles, chapitres de livres, publications de colloques, résumés encyclopédiques et recensions. Elle a également écrit un essai sur Nicole Estienne pour la série « Options for Teaching » de la Modern Language Association dans un volume titré *Teaching French Women Writers of the Renaissance and Reformation*, édité par Colette Winn (2008). Plus récemment, l'orientation comparative de ses recherches l'ont amenée à y inclure une approche théorique aux confins de la littérature, la philosophie, la psychologie, l'anthropologie et l'histoire, appelée thanatogenèse. Cette approche amplifie le cadre des études sur le genre en lui apportant le substrat nécessaire à une déconstruction plus radicale de la binarité qui masque inmanquablement, en réapparaissant d'une manière insidieuse, le refoulé du langage et de la pensée.



Résumés / *Abstracts*

■ Bernard Beugnot

RECHERCHES SUR JEAN ANOUILH (1910-1987). ÉTAT DES LIEUX
RECENT RESEARCH ON JEAN ANOUILH (1910-1987)

Résumé

Depuis la publication de deux volumes de la Bibliothèque de la Pléiade (2007) et le centenaire en 2010, Anouilh a occupé, après ce qui peut apparaître comme un purgatoire, une place nouvelle tant sur les scènes parisiennes, provinciales et étrangères que dans la recherche (monographies, revues, articles). La documentation le concernant (manuscripts, études critiques, iconographie) s'est donc beaucoup enrichie, et le temps était venu d'en dresser un premier bilan.

Abstract

Since the publication of two volumes of his work in the Bibliothèque de la Pléiade (2007) and the events surrounding his 100th birthday in 2010, Jean Anouilh has left the purgatory where he seemed to have been confined and is cropping up everywhere, be it on stage (in Paris, elsewhere in France or abroad) or in research (monographs, special issues, articles). The time has come to take stock of the now much-expanded literature (manuscripts, critical essays, and iconography) about him.

■ Claudia Bouliane

LE TEMPS DU *MONDE RÉEL*. LA TEMPORALITÉ ROMANESQUE AU SERVICE DU RÉALISME
SOCIALISTE
IN LE MONDE RÉEL: WRITTEN TEMPORALITY IN SUPPORT OF SOCIALIST REALISM

Résumé

Cet article aborde la question de la temporalité romanesque dans la théorisation du réalisme socialiste par Aragon. La lecture de ses textes non fictionnels publiés entre 1935 et 1938 permet de mettre en lumière le problème singulier que pose la représentation du présent aux auteurs qui inscrivent leurs œuvres dans cette esthétique littéraire importée de l'URSS.

Abstract

This article looks at the temporality of the novel in Aragon's theorisation of socialist realism. Authors who embraced the soviet literary aesthetics often faced quite a challenge

in depicting the present time, as evidenced in Aragon's non-fiction writings between 1935 and 1938.

■ Marthe Compain

MIREILLE HAVET, UNE VIE POUR LE (CONTRE) EXEMPLE?

MIREILLE HAVET'S (BAD) EXAMPLE

Résumé

Mireille Havet (1898-1932) rencontre très tôt le succès grâce à ses poèmes, mais la jeune femme se laisse ensuite peu à peu rattraper par la vie : les femmes et les drogues, ses deux grandes passions, l'entraînent dans un tourbillon sans fin. Résignée, au fil des années, elle se concentre sur la rédaction de son journal, devenu le seul support s'accordant avec son mode de vie. Elle y livrera un portrait de sa vie, érigeant celle-ci en contre-exemple sulfureux et controversé, à mi-chemin entre les regrets véritables et une fierté teintée de défi.

Abstract

Mireille Havet was born in 1898. While her poems brought her early recognition, she soon gave in to her darker side and her two passions, women and drugs, embarking upon a lifetime of turmoil. Out of resignation, she eventually focused on her diary, the sole means of expression that could keep in sync with her lifestyle. Its pages depict her as a controversial counter-example, in a tone torn between sincere regrets and defiant pride.

■ Katerine Gosselin

L'« ART ROMANESQUE », DU *MENTIR-VRAI* AUX *INCIPIT*

ARAGON'S CONCEPTION OF "NOVELS" THROUGH TWO SEMINAL EXAMPLES

Résumé

Cet article porte sur la conception du roman exposée par Louis Aragon dans deux textes, la nouvelle *Le Mentir-vrai* (1964) et l'essai *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit* (1969). Il montre que *Les Incipit*, dans le prolongement du *Mentir-vrai*, déploie deux arguments contradictoires, définissant l'écriture romanesque à la fois comme invention et non-invention, écriture et lecture. La mémoire se révèle au cœur de cette contradiction, dans le rapport paradoxal au réel qu'elle met en jeu. Confondant imagination et remémoration, le processus de création romanesque est en fin de compte défini comme mobilisation de l'imaginaire, réagencement des fragments de la mémoire.

Abstract

Louis Aragon defined his concept of the novel in his 1964 short story Le Mentir-vrai and in the 1969 essay titled Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit. Each text develops two contradictory arguments about the novel, one that sees it as an act of creation and writing, the other as an act of non-creation and reading. At the crux of this dichotomy is memory and its paradoxical relationship with reality. Conflating imagination and

recollection, the process of novel-writing for Aragon involves mobilizing one's imagination and reorganizing one's memory fragments.

■ Johanne Le Ray

ARAGON, ROMAN : LE CYCLE MÉTAROMANESQUE COMME LABORATOIRE DE L'IDENTITÉ

ARAGON'S NOVELS: CYCLING TO A NEW IDENTITY

Résumé

«Celui qui écrit est nu», lit-on dans *Blanche ou l'Oubli*, une formule qui dit à la fois l'inévitable présence d'un auteur dans ce qu'il écrit et la nécessité pour Aragon de repenser l'ancrage exclusivement fictionnel du roman. Se jouant et se défiant de l'autobiographie, le cycle métaromanesque (*La Mise à mort*, *Blanche ou l'Oubli* et *Théâtre/Roman*) expérimente un mode inédit d'investigation et d'inscription du sujet, où la fable le dispute à l'aveu. Les aléas de l'histoire personnelle et collective s'y lisent de manière oblique dans un vaste mouvement de subversion des limites du genre qui fait de l'œuvre la garante comme la mesure de l'identité.

Abstract

"He who writes bares himself," one reads in *Blanche ou l'Oubli*. This statement summarizes both the inescapable presence of the author in his or her writings and Aragon's urge to redefine the novel as being grounded in more than mere fiction. Both mistrusting and toying with autobiography, Aragon's "metanovelistic" cycle (comprised of *La Mise à mort*, *Blanche ou l'Oubli* and *Théâtre/Roman*) explores new methods of investigating and narrating a topic, intermingling fact and fiction. Individual and collective recollections are somewhat couched in a broadly subverted way that makes the written word a means to prove one's identity.

■ Dominique Massonnaud

LA MISE À MORT OU LES MÉMOIRES D'UN FOU : UN RÉALISME AU MIROIR BRISÉ

LA MISE À MORT OR MÉMOIRES D'UN FOU : SHARDS OF REALISM

Résumé

La Mise à mort (1965) commence par la fable d'un homme au reflet perdu dans le miroir et s'achève par une image retrouvée qui engendre la folie du personnage. Si on a coutume de considérer que ce roman fait entrer la production fictionnelle d'Aragon dans une sorte de troisième époque, celle des romans métaromanesques influencés par le Nouveau Roman, cet article propose de prolonger l'analyse pour y lire une redéfinition du singulier réalisme aragonien. Réévalué à partir des figures de Stendhal et Flaubert — qu'il convoque — le «mentir-vrai» aragonien apparaît alors comme une forme originale de réalisme subjectif.

Abstract

The opening pages of La Mise à mort (1965) tell the fable of a man who lost his reflection in a mirror, and the story ends with a character who recovers his lost image yet losing his mind as a result. While this novel is often said to mark the beginning of Aragon's third creative period, one characterized by his Nouveau Roman-inspired cycles, this article delves deeper and explains how La Mise à mort redefines the writer's unique realism. Looking at it through a Stendhalian or a Flaubertian prism, Aragon's "mentir-vrai" (or truthful lying) becomes an original form of subjective realism.

■ **Marie-Andrée Morache**

LA SUSPENSION DU DOUTE DANS *HHhH* DE LAURENT BINET

SUSPENDING DOUBT IN LAURENT BINET'S *HHhH*

Résumé

Dans *HHhH*, un bourreau n'exerçant aucune séduction se fait voler la vedette par des membres de la résistance dont la mission salvatrice est célébrée sans ironie. Laurent Binet emploie différentes stratégies afin que le lecteur accueille sans scepticisme ces héros guerriers qui constituent une figure du Bien non relativisée. Au moment de représenter ces personnages historiques, le narrateur suspend son doute et refuse tout rapprochement entre le SS et le résistant. Par cette réconciliation avec la certitude, et cette limite que rencontre le fantasme de métamorphose, la représentation des personnages de la Shoah rompt avec les caractéristiques du sujet postmoderne.

Abstract

In HHhH, resistance fighters of WW2 whose salvific mission is described without irony upstage a executioner devoid of seductive power. Using various strategies, novelist Laurent Binet ensures that readers unreservedly embrace his war heroes as candid agents of Good. When depicting these historical characters, the narrator suspends his doubt and casts a clear separation between the SS and the resistance fighter. Through this reconciliation with certainty, and the limit that is set to the fantasy of metamorphosis, the representation of Shoah characters breaks away from the characteristics of the postmodern subject.

■ **Olivier Parenteau**

LA LEÇON DE REINE. ROMAN ET ROMANESQUE DANS *LES VOYAGEURS DE L'IMPÉRIALE*

COURTING RECURSION IN *LES VOYAGEURS DE L'IMPÉRIALE*

Résumé

De tous les romans d'Aragon qui composent le cycle du *Monde réel*, *Les Voyageurs de l'impériale* est certainement le plus autoréflexif : des personnages d'écrivains sont mis en scène et leurs œuvres respectives font l'objet de nombreuses discussions. L'analyse de ces passages révèle qu'il ne faut pas attendre les années 1960 et la publication du *Mentir-vrai* (1964) pour voir apparaître dans les romans d'Aragon un important travail

sur la mise en abyme, sur le déguisement et la démultiplication des personnages et des figures d'auteurs, sur l'intertextualité et sur le refus de l'illusion référentielle.

Abstract

Of all the novels making up Aragon's Monde réel cycle, Les Voyageurs de l'impériale is without doubt the most self-reflexive, centred as it is on writers and discussion of their work. It is apparent from this book that Aragon's quest for recursion and disguise, for the reduction of characters and authors and for intertextuality, and his objection to referential illusion, predate his 1960s writing, including his 1964 Mentir-vrai.

■ **Nathalie Piégay-Gros**

MESURE ET DÉMESURE DU ROMAN

RESTRAINT AND FREEDOM IN NOVEL WRITING

Résumé

Le roman chez Aragon est le genre de tous les possibles, qui articulent sans les résoudre les contradictions. Il permet à la fois de défendre l'infini, de s'illimenter — le sujet peut s'y saisir et s'y perdre, s'y trouver et s'y inventer —, d'expérimenter toutes les formes de liberté et d'exercer une forme de prise sur le réel. À l'époque surréaliste, parce qu'il est en partie interdit, ou du moins contrarié, le roman est particulièrement expérimental. On fera ici l'hypothèse qu'il n'y a pas de métadiscours sur le roman possible chez Aragon, qui engloberait les contradictions. Le métadiscours est lui-même gagné par le romanesque. C'est la pratique d'écriture elle-même qui développe une forme de pensée du roman originale.

Abstract

For Aragon, everything is possible with the novel, including unresolved contradictions. His writings advocate for infinity. As well, they allow one to define, lose, shape and reinvent oneself without bounds, to experience all forms of freedom, and to recapture reality. In the Surrealist period, novels were noticeably experimental because this literary genre was either forbidden or constrained. This article argues that there can be no meta-discourse on the novel, one that would encompass all contradictions, in Aragon's thinking. The discourse on the novel itself becomes novelized. Rather, it is the very process of writing that develops a unique conception of the novel.

■ **Brigitte Roussel**

VÉNUS ENDEUILLÉE À LA RENAISSANCE

RENAISSANCE MOURNING: VENUS

Résumé

Cet article propose de comparer trois textes de la Renaissance française (1545 à 1550) portant sur le deuil de Vénus à la mort d'Adonis, privilégiant une approche thanatogénétique qui postule l'inextricable corrélation entre la mort et la (re)naissance.

La métaphysique reposant sur la séparation et l'opposition du *logos* rationnel et du mythe, la thanatogenèse s'applique à démystifier la pensée unificatrice et réductrice pour laisser place au dédoublement qui affirme l'association du *mythos* et du *logos*, du féminin et du masculin. L'examen des trois poèmes permet de repérer ce qui constitue soit une conception imitative du mythe grec dans la perspective néoplatonicienne, soit une conception fusionnelle du mythe et du *logos* dans une perspective chrétienne, ou encore une conception originale de la résolution de la crise tragique par l'avènement d'un *logos* poétique rééquilibrant les forces en présence.

Abstract

Using a thanatogenetic approach drawing on the unavoidable link between death and (re)birth, this essay compares three texts from the French Renaissance (ca. 1545-1550) narrating the mourning of Venus upon the passing of Adonis. While metaphysics is based on the separation and opposition between myth and logic, thanatogenetics demystifies unifying and reductive thinking to allow for an associative dichotomy between mythos and logos, between the masculine and the feminine. The three poems shine a light on what could be construed as either a would-be Greek myth from a neo-platonic perspective, a fusion of myth and logos from a Christian viewpoint, or a novel take on resolving tragic crises with the means of a rebalancing poetical logos.



Prochains numéros

Adapter le théâtre au cinéma

Sous la direction d'Esther Pelletier et Irène Roy
Université Laval
Parution : octobre 2014

La ville dans la littérature contemporaine (Marseille, Montréal, Paris)

Sous la direction de Pierre Popovic
Université de Montréal
Parution : janvier 2015

Géographies transnationales du texte africain et caribéen

Sous la direction de Mbaye Diouf et Antje Ziethen
Université McGill
Parution : avril 2015

Numéros disponibles

(1, 1, 1968)	Baudelaire	3 \$
(1, 2, 1968)	Roman et théâtre au XVIII ^e siècle	3 \$
(1, 3, 1968)	Le Poète dans la société contemporaine	3 \$
(2, 1, 1969)	La France et le Monde hispanique (XVIII ^e et XIX ^e siècles)	3 \$
(2, 2, 1969)	Le Roman canadien (1945-1960)	3 \$
(2, 3, 1969)	André Gide	3 \$
(3, 3, 1970)	Les Relations littéraires franco-allemandes au XX ^e siècle	3 \$
(4, 1, 1971)	Le Roman médiéval	3 \$
(4, 2, 1971)	Orientations de la pensée au XVI ^e siècle	3 \$
(4, 3, 1971)	Alphonse Daudet	3 \$
(5, 1, 1972)	L'Essai	3 \$
(5, 2, 1972)	La Poésie moderne. Forme et signification	3 \$
(5, 3, 1972)	Expériences poétiques du Québec actuel	3 \$
(6, 2, 1973)	André Langevin	3 \$
(6, 3, 1973)	La Littérature dans la culture d'aujourd'hui	3 \$
(7, 2, 1974)	Littérature comparée	3 \$
(7, 3, 1974)	Littérature négro-africaine	3 \$
(8, 2-3, 1975)	La Théorie littéraire dans le monde hispanique	3 \$
(9, 2, 1976)	Linguistique et littérature	3 \$
(9, 3, 1976)	Littérature et philosophie	3 \$
(10, 1-2, 1977)	Sur la Nouvelle-France. Documents et questionnements	3 \$
(10, 3, 1977)	Sémiotique du discours	3 \$
(11, 1, 1978)	Lautréamont	3 \$
(11, 2, 1978)	Le Pamphlet	3 \$
(11, 3, 1978)	Lectures psychanalytiques	3 \$
(12, 1, 1979)	Marguerite Yourcenar	3 \$
(12, 2, 1979)	IXE-13, un cas type du roman de masse au Québec	3 \$
(12, 3, 1979)	FÉMINAire	3 \$
(13, 1, 1980)	Cinéma et récit	3 \$
(13, 2, 1980)	La Littérature haïtienne. Nouvelle Problématique	3 \$
(13, 3, 1980)	Théâtre et théâtralité. Essai d'études sémiotiques	3 \$
(14, 1, 1981)	Sémiotique textuelle et histoire littéraire du Québec	3 \$
(14, 2, 1981)	Télévision et fiction	3 \$
(15, 1, 1982)	Littérature et musique	3 \$
(15, 2, 1982)	La Consommation littéraire de masse au Québec	3 \$
(15, 3, 1982)	Giono. Lecture plurielle	3 \$
(16, 3, 1983)	L'Effet sentimental	3 \$
(17, 1, 1984)	Le Mythe littéraire et l'histoire	3 \$
(17, 2, 1984)	La Question autobiographique	3 \$
(18, 2, 1985)	Céline. Scandale pour une autre fois	3 \$
(18, 3, 1985)	Théâtre québécois. Tendances actuelles	3 \$
(19, 1, 1986)	La Parodie. Théorie et lectures	3 \$
(19, 2, 1986)	Subversion et Formes brèves	3 \$
(19, 3, 1986)	Robert Pinget	3 \$
(20, 1, 1987)	L'Autonomisation de la littérature	3 \$
(20, 2, 1987)	Théorèmes et canons. Poésie française de la Renaissance	3 \$
(20, 3, 1987)	Pionniers russes de la scène et de l'écran	3 \$

(21, 1, 1988)	Yves Thériault. Une écriture multiple	3 \$
(21, 2, 1988)	L'Essai en Belgique romane	3 \$
(21, 3, 1988)	La Culture et ses signes	3 \$
(22, 2, 1989)	Dire l'hétérogène	3 \$
(22, 3, 1989)	Ars poetica	3 \$
(23, 1-2, 1990)	Georges Perec. Écrire/transformer	6 \$
(24, 1, 1991)	Vérités à la Marivaux	6 \$
(24, 2, 1991)	L'Institution littéraire en Afrique subsaharienne francophone	6 \$
(24, 3, 1991)	La Rhétorique	6 \$
(25, 1-2, 1992)	La Pragmatique. Discours et action	6 \$
(25, 3, 1992)	Métissages. Les Littératures de la Caraïbe et du Brésil	6 \$
(26, 1, 1993)	Colette. Le Luxe et l'écriture	6 \$
(26, 2, 1993)	Le Scénario de film	6 \$
(26, 3, 1993)	Roman picaresque et littératures nationales	6 \$
(27, 1, 1994)	Postmodernismes – Poïesis des Amériques – Ethos des Europes	6 \$
(27, 2, 1994)	Écrits de femmes à la Renaissance	6 \$
(27, 3, 1994)	Poétiques de la chanson	6 \$
(28, 1, 1995)	Les Paradigmes du plaisir et ses avatars	6 \$
(28, 2, 1995)	Savoirs de la littérature américaine contemporaine	6 \$
(28, 3, 1995)	Dire l'indicible. Une écriture moderne de la vision	6 \$
(29, 1, 1996)	Le rythme. Littérature, cinéma, traduction	6 \$
(29, 2, 1996)	Pierre Vadeboncoeur, interprète de la culture	6 \$
(29, 3-4, 1997)	L'Ethnicité fictive: judéité et littérature	10 \$
(30, 1, 1997)	Récit paralittéraire et culture médiatique	12 \$
(30, 2, 1998)	Poétiques du recueil	12 \$
(30, 3, 1998)	La critique littéraire	12 \$
(31, 1, 1998)	Texte, image et abstraction	12 \$
(31, 2, 1999)	L'écriture contemporaine	12 \$
(31, 3, 1999)	Éthique et littérature	12 \$
(32, 1-2, 2000)	La tolérance	25 \$
(32, 3/33, 1, 2000-01)	Le littéraire et le politique, points d'ancrage	30 \$
(34, 1-2, 2002)	Espaces classiques	30 \$
(34, 3, 2002)	Émile Ollivier	15 \$
(35, 1, 2003)	Afrique en guerre	15 \$
(35, 2-3, 2003)	George Sand	15 \$
(36, 1, 2004)	Écrivains encombrants	15 \$
(36, 2, 2004)	Réseaux littéraires France-Québec (1900-1940)	15 \$
(36, 3, 2005)	D'un écrivain l'autre. Quelques méconnus du XX ^e siècle et leurs références	15 \$
(37, 1, 2005)	Dérives de l'essai	15 \$
(37, 2, 2006)	Les bibliothèques médiévales du XIX ^e siècle	15 \$
(37, 3, 2006)	Les Européens des lumières face aux indigènes. Image et textualité	15 \$
(38, 1, 2006)	Écriture, mémoire, résilience	15 \$
(38, 2-3, 2007)	Le comique de répétition	15 \$
(39, 1, 2007)	Le verset moderne	15 \$
(39, 2, 2008)	Esthétiques de l'invective	15 \$
(39, 3, 2008)	Les voix intérieures	15 \$
(40, 1, 2009)	La <i>Nouvelle revue française</i>	15 \$
(40, 2, 2009)	De la pioche à la plume	15 \$
(40, 3, 2009)	Penser la littérature par la presse	15 \$
(41, 1, 2010)	Anouilh aujourd'hui	15 \$
(41, 2, 2010)	La lecture littéraire et l'utopie d'une communauté	15 \$

(41, 3, 2010)	Littérature et anarchisme	15 \$
(42, 1, 2011)	Littérature et architecture	15 \$
(42, 2, 2011)	Philosophie et narration. «Ne pas se raconter d'histoire»	15 \$
(42, 3, 2011)	Gautier. <i>Comme il vous plaira</i>	15 \$
(43, 1, 2012)	Pratiques romanesques francophones d'Afrique et des Antilles	15 \$
(43, 2, 2012)	Déclinaisons du commentaire	15 \$
(43, 3, 2012)	Lectures sociocritiques du théâtre	15 \$
(44, 1, 2013)	L'aventure comme possibilité	15 \$
(44, 2, 2013)	Populisme pas mort	15 \$
(44, 3, 2013)	MANIFESTE/S	15 \$

Études littéraires

ABONNEMENT ANNUEL (3 NUMÉROS)

Je commande _____ abonnement(s) à la revue *Études littéraires* pour l'année _____

NOM ET PRÉNOM _____

ADRESSE _____

VILLE _____ PAYS _____

CODE POSTAL _____ TÉLÉPHONE _____

COURRIEL _____

SIGNATURE _____

TARIFS (avant taxes)*	INDIVIDU	ÉTUDIANT	INSTITUTION
CANADA	31,00 \$	22,00 \$	85,00 \$
ÉTATS-UNIS	39,00 \$	25,00 \$	90,00 \$
ÉTRANGER (CAD)	45,00 \$	27,00 \$	95,00 \$

CALCUL DES TAXES APPLICABLES (CANADA OU QUÉBEC)			
L'ABONNEMENT	CANADA (TPS)	QUÉBEC (TPS+TVQ)	TOTAL
\$	+ 5 % \$	+ 14,975 % \$	\$

Pour tout abonnement réglé par carte de crédit, veuillez contacter la
Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP)
460, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 716
Montréal, Québec H3B 1A7
Tél. : 514 397-8669 Téléc. : 514 397-6887
abonnement@sodep.qc.ca

Paiement en dollars canadiens

- À l'étranger: chèque ou mandat-poste international
- Au Québec et au Canada: chèque ou mandat-poste libellé
à l'ordre de: Revue *Études littéraires* – Université Laval

Adressez ce bon accompagné de votre paiement à:

Études littéraires

Département des littératures

Pavillon Charles-De Koninck

1030, avenue des Sciences-Humaines

Université Laval

Québec (Québec) G1V 0A6

Tél. : 418 656-7844; téléc. : 418 656-2991

Courriel: revueel@lit.ulaval.ca

Études littéraires

VENTE AU NUMÉRO

NOM ET PRÉNOM _____

ADRESSE _____

VILLE _____ PAYS _____

CODE POSTAL _____ TÉLÉPHONE _____

COURRIEL _____

SIGNATURE _____

JE DÉSIRE COMMANDER LES NUMÉROS SUIVANTS (voir la liste des numéros disponibles)

VOL.	N°	TITRE	Quantité	Prix unitaire	TOTAL
15 \$ + frais de poste par numéro: 2,50 \$ (Québec, Canada) 4,00 \$ (étranger)					
GRAND TOTAL					

Paiement en dollars canadiens

- À l'étranger: chèque ou mandat-poste international
- Au Québec et au Canada: chèque ou mandat-poste libellé à l'ordre de la Revue *Études littéraires* – Université Laval

Adressez ce bon accompagné de votre paiement à:

Études littéraires

Département des littératures

Pavillon Charles-De Koninck

1030, avenue des Sciences-Humaines

Université Laval

Québec (Québec) G1V 0A6

Tél.: 418 656-7844; téléc.: 418 656-2991

Courriel: revueel@lit.ulaval.ca

COÛT DU NUMÉRO	AVEC TAXES (QUÉBEC SEUL.)	AVEC TAXES (CANADA SEUL.)
3,00 \$	3,45 \$	3,15 \$
6,00 \$	6,90 \$	6,30 \$
9,00 \$	10,35 \$	9,45 \$
10,00 \$	11,50 \$	10,50 \$
12,00 \$	13,80 \$	12,60 \$
15,00 \$	17,25 \$	15,75 \$

